
محمد بنيس
الشعر العربي الحديث
بنياته وإبدالاتها
1 - التقليدية

الشعر العربي الحديث (1)

للمؤلف

شعر

ما قبل الكلام
مطبعة النهضة، فاس، 1969؛

شيء عن الاضطهاد والفرح
منشورات ا. و. ط. م. 1972؛

وجه متوهج عبر امتداد الزمن
مطبعة النهضة، فاس، 1974؛

في اتجاه صوتك العمودي
سلسلة «الثقافة الجديدة»، الدار البيضاء، 1980؛

مواسم الشرق
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986؛
طبعة ثانية الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986؛
طبعة ثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990؛
ط 4، 2000؛

ورقة البهاء
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988؛
ط 2، 2000؛

هبة الفراغ
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992؛

كتاب الحب
عمل شعري - فني مشترك مع الفنان ضياء العزاوي
طبعة أصلية، لندن - الدار البيضاء، 1994.
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1995؛

المكان الوثني
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996؛

نهر بين جنازتين
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000؛

نصوص

شطحات لمنتصف النهار

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1996؛

العبور إلى ضفاف زرقاء

تبر الزمان، تونس، 1998.

دراسات

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

طبعة أولى، دار العودة، بيروت، 1979؛

طبعة ثانية، دار التنوير – المركز الثقافي العربي،

بيروت – الدار البيضاء، 1985؛

حداثة السؤال

طبعة أولى، دار التنوير – المركز الثقافي العربي،

بيروت – الدار البيضاء، 1985؛

طبعة ثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1988؛

الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

الجزء الأول، **التقليدية**، 1989، ط 2، 2001؛

الجزء الثاني، **الرومانسية العربية**، 1990 ط 2، 2001؛

الجزء الثالث، **الشعر المعاصر**، 1990 ط 2، 1996، ط 3، 2001؛

الجزء الرابع، **مساءلة الحداثة**، 1991 ط 2، 2001؛

كتابة المحو

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.

ترجمة

الإسم العربي الجريح

عبد الكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت، 1980؛

طبعة ثانية، منشورات عكاظ، الرباط، 2000؛

الغرفة الفارغة (شعر)

جاك آنصي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996؛

هسيس الهواء (أعمال شعرية) برنار نويل

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998؛

قبر ابن عربي، يليه آياء، (شعر) عبد الوهاب المؤدب

يتضمن هذا الكتابُ الأُطروحةَ التي تم إنجازها لنيل دكتوراة الدولة في الأدب العربي تحت إشراف د. جمال الدين بن الشيخ، ونوقشت في 17 اكتوبر 1988 بكلية الآداب في الرباط، من طرف لجنة مكونة من د. أمجد الطرابلسي، ود. جمال الدين بن الشيخ، وأدونيس، ود. محمد مفتاح. وقد استحق عليها الباحث ميزة حسن جداً مع تنويه خاص من أعضاء اللجنة.

محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وإبدالاتها

1 ـ التقليدية

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي ـ ساحة محطة القطار
بلفدير ـ الدار البيضاء ـ المغرب
الهاتف: 022.67.27.36

تَمَّ نَشْرُ هذَا الكتَاب ضِمْنَ سِلْسِلَة
المعرفة الأدبية

الطبعة الثانية، 2001

رقم الإيداع القانوني : 762 / 1989
ردمك : 9-94-880-9981

تمهيـد

1. تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أُطروحةً، أي مقترحاً يسعى لإعادة بناء الشعر العربي الحديث، من حيث بنياتُه وإبْدَالاَتُها. لهذا المقترح أُسسُه النظرية وأدواته المنهجية. بها يحتمي ويرحل. وهو مقترح أيضاً في شرائط اجتماعية وتاريخية تعصِف بالقناعات الكسولة، كما تعصف في الآن ذاته بأسئلة الثقافة العربية الحديثة وأجوبتها معاً. والشعر العربي الحديث مركز مُعلن أو محجوب لهذه العاصفة، من جهات متعددة تقتحم مسْكَنَهُ الذي انقضى على بنائه قرن أو يزيد. وهذه الدراسة مسكونة هي الأُخرى بغواية العاصفة ومصاحبتها.

نترك للمقدمة مهمة تناول التفاصيل الضرورية، ونكتفي، هنا، بتوضيح ما قد ينتج عن القراءة، الأولية، من ا باسات. إن إنجاز أُطروحة عن الشعر العربي الحديث، في الفترة الراهنة من وضعية الممارسة نصية أو التنظيرية والتحليلية، على السواء، يتغيًّا الإنصات لأعقد القضايا وأبسطها دفعة واحدة. ذلك سبيل الغزو الذي يتقصَّدُ مكرور العادةِ. يبدو هذا مستعجلاً، لأن تبنِّي شعرية عربية مفتوحة واختبار الحداثة، لن يتِمَّا من غير إبدالٍ لمكان القراءة، بما هو يسكت عنه ولا يفكر فيه وينساه ويكبِتُه، فضلاً عمَّا يقوله ويصرّح به. ولأن الحداثة الشعرية معبَّأةٌ بمساراتها السرية والكتومة، فإن القراءة السائدة عثرت، في الوظيفة القضائية، على مكانٍ يترك تهديدات النص خارج مشاغلها. ولكن الإنصات يتطلّب تحذيراً، وهو أن الإنصات للقضايا محدود بزمن البحث والباحث مهما كانت رغبة الاستقصاء مستبدة. هذه المحدودية ناتجة، أساساً، عن لانهائية النص مقابل نهائية النظرية والتحليل. وعدم الإقرار باللانهائية نزوع إلى الدوغمائيات المتلبّسة بألف حُجَّة وحُجَّة من القناعة في معطانا الثقافي.

لهذه الدراسة هَمٌّ معرفي، له النظري الذي يخترقه التحليل النصي. وللنظري سَفَرٌ متقطّع أو متواصل عبر التأملات والتنظيرات القديمة والحديثة، من عربية وغير عربية، ما دام الإلغاء يترك

المتعاليات الضمنية والصريحة متحكمة في القراءات السائدة التي يتمنّعُ عليها الشعرُ العربيُّ الحديثُ، كما يتمنّعُ على كل قراءة يستحوذُ عليها تقديسُ النظريات الحديثة أو التوفيقُ بينها وبين القديمة، فضلاً عن استمرار نسيان أوضاع الحداثة في شعريات ذات سلطة عريقة، كالصينية واليابانية والفارسية والهندية، وهي المفيدة بدورها في إضاءة أسئلة الحداثة الشعرية العربية وعلاقتها بنموذج الحداثة ومآله في أُروبا وأميريكا. ينضاف إلى النظريِّ حضور المحيط الشعري في هذه الدراسة، وهو الممثَّل له بالمغرب، بعد أن انحصرت الدراسات العامة عن الشعر العربي الحديث في المركز الشعري (مصر، العراق، سوريا، لبنان) مشرقاً ومغرباً، مما أكسب المركز الشعري سلطةَ تعْيين الحقيقة وتوزيع الوظائف. ويظل المحيط الشعري (المغرب وغيره) لامفكّراً فيه. بهذا الحضور يتسع المقترح، وتخط الدائرة انفتاحها الرحيم. ويكون حضور المغرب في هذه الدراسة إمضاءاً لسؤال شعريٍّ لم نواجهه بعد.

2. نصرح، منذ البدء، باستراتيجية الدراسة. إنها **ضبط الأُطر النظرية للشعر العربي الحديث.** هذه الإستراتيجية تطلبت العبورَ من مقدمة نظرية، مهدت للدراسة، إلى لحظتين للقراءة :

اللحظة الأُولى : لها التحليل النصي، وتشمل ثلاثة أقسام، يتناول أوّلُها التقليدية؛ وثانيها خاص بالرومانسية العربية؛ وثالثها يتفرّغُ للشعر المعاصر. ثلاثة أقسام تتوزّعُ عبرها ثلاثة متون متباينة من حيث البنية النصية، وهو ما دعانا لإطلاق مصطلح البِنْيَات بالجمع في عنصر من العنوان الفرعي للدراسة. ويتضح التباين بين هذه البنيات الثلاث في طبيعة العناصر النصية المهيْمنة داخل كل متن على حدة، والتفاعلات المتحققة بينها، وطريقة بناء الدّلاَلية Signifiance النصية. وتبعاً لذلك أعطيْنا أولوية التنظير والتحليل لما يميّزُ كلَّ بنية، مدعمين هذا العمل بتنظيرات الشعراء أنفسهم كلما أمكن، وبعودة مسترسلة للمفاهيم والتصورات والفرضيات القديمة والحديثة. وهذا ما أدّى لتناول عناصر دون غيرها في متن مِنَ المتون، لا لعدم وجود هذا العنصر أو ذاك، ضرورة، فيها جميعاً، بل لإعطاء فسحة أكبر لمُباشرة لانهائية النص. ثم انتقلنا من مشترك البنية الواحدة إلى الفرديِّ الذي يتكفّل به النص الواحد، حتى يبرز لنا الاختلافُ بين تاريخية البنية الجماعية وتاريخية النص المفرد، مركّزين في هذا التحليل النصي المفصل (هل هو مفصل حقا ؟ وهل هو ممكن ؟) على محور خاص، هو «دورة الزمن» في التقليدية، و«المُتَخَيَّل الشعري» في الرومانسية العربية، و«فضاء الموت» في الشعر المعاصر. وحرصاً منا على التوثيق جعلنا كل قسم من هذه الأَقسام ينتهي بملحق يضم النصوص الشعرية المحللة دلاليتها، بالإضافة إلى تعريف بالشعراء.

اللحظة الثانية : رحيل في مغامرة التنظير، مع اختلاف التنظير في سابق الأقسام التحليلية، حيث كان هناك مركّزاً على المفاهيم والتصورات الخاصة بالعناصر والبنيات النصية، حسب معطيات كل متن على حدة، أو المعطيات المشركة مرة ثانية، فيما التنظير الذي يستقلّ به القسم الرابع يهدف استقصاء ومساءلة عناصر نصية وخارج نصية تستحوذ على المشترك في الحداثة الشعرية العربية، وتُشغّلُ البناء النصي والنظري من خلال ما يسميه باختين بـ«الزمنية الكبرى». وهذه العناصر هي «المسألة الأجناسية»، سواء أتعلق الأمر بغياب الدراما والملحمة في الشعر العربي، أم بقراءة هذا الشعر، في قديمه وحديثه، انطلاقاً من إشكالية أُروبية، أم البحث عن تصنيف مُخْتَلِف أو توفيقي لايستند لأُسس نظرية واضحة؛ ثم هناك «البنية والإبدال» التي تناولنا فيها مسألة الانتقال من بنية إلى أُخرى، بتقديمٍ أوليٍّ لفرضيات الانتقال المتداولة في الخطاب النقدي والتنظيري العربي، وهي «التطور» و«التحول» و«التغير» و«التجاوز» و«التخطي»، منتهين بذلك إلى نقد هذه الفرضيات واقتراح **فرضية الإبدال**، التي أثبَتْناها هي الأُخرى بصيغة الجمع في عنصر من العنوان الفرعي للدراسة؛ ويلي ذلك «شرائط الإنتاج الشعري» في كل من المركز والمحيط، مؤكدين على أهمية المؤسسات الشعرية واللغوية والسياسية والاقتصادية في إنشاء المركز والمحيط معاً، وهو ما سمح لنا بإضاءة بعض المعطيات والإشكاليات؛ وهناك أخيراً «مُسَاءلة الحداثة» التي حاولنا فيها الاقتراب من بعض الطروحات النظرية والإبيستيمولوجية والفلسفية، مع تبني السؤال كَكَلِمة تُعطي للمتاه حرية تجديد فضائه. وتُختتم الدراسة بوضع فهارس مفصلة للمصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع.

3. هناك مشاكل اعترضت إنجاز هذه الدراسة، وهي متدفقة بعُنف من بين الشقوق التي نراها أوْ لاَ نراها، وذلك يعود للانشغال بقضايا متداخلة ومتقاطعة في آن. لابد لنا من إبراز هذه المشاكل من غير تحقير، أو ادعاء التغلب عليها في المستقبل القريب للبحث في الشعر العربي الحديث.

أ) هناك مشكل محدودية عيّنة المتن والنماذج المقروءة مقابل التورط في مشروع تنظيري مُوسّع. إن اتخاذ الأُطر النظرية استراتيجية للبحث لم يكن ممكناً بغير الانتقال من التنظير إلى التحليل ثم منه ثانية إلى التنظير، وعبر الانتقال تعاد صياغة المسلمات وضبط اختبار ومراقبة الفرضيات والأدوات. ولكن نصوص العيّنة المعتمدة في التحليل الشعري كثيراً ما واجهتنا قلّتُها في الوقت نفسه الذي لم يفسح لنا حجم الدراسة مجالاً للإفاضة في إثبات النماذج. ذلك ما عاناه حازم القرطاجني قديماً. وما نقوله عن النصوص ينطبق على عدد الشعراء، رغم أن شعراء عديدين، من المركز الشعري ومحيطه، تسرّبُوا لمشهد التنظير والتحليل. ويرجع استعصاء تحقيق

التوازن بين المشروع التنظيري وعدد النصوص المحلَّلة إلى وضعية البحث أساساً، حيث يكون لزاماً على الباحث تفصيل الحديث عن المصطلحات والفرضيات والمفاهيم والتصورات. وبدونه يصبح التناول مجرد تأويل مهدد بالتعمية.

ب) تتبدى لنا مفارقة صريحة بين الدراسات الشعرية التأسيسية في الأَعمال العربية القديمة والأَعمال الأُروبية والأَميريكة من جهة، والنموذج الذي تنتمي إليه هذه الدراسة، حيث تتوقف الأُولى عند أَبيات أو مقاطع شعرية قصيرة لايصل بينها غير السياق النظري الذي توجد فيه. ومشروع هذه الدراسة ينتمي للدراسات التي تقوم على تحليل نصوص بأَكْمَلِهَا وأَغلبُها طويل. وهو ما يترك فجوات في تحليل النص المفرد، ويكون التكثيف وحده مشيراً لاستحالة ملء هذه الفجوات وسد الثغرات. وهذا ما يثبته جاك ديريدا بمعرفته المبتهجة.

ج) وجود قضايا كبرى غير متناسب مع النتائج التي تتركَّزُ أحياناً في القضايا الفرعية والبسيطة، كأَنَّ البحث لا يستطيع بعدُ أَن يعمِّمَ تجديد التصورات، ويظلُّ واقفاً على حدودها، داخلها وخارجها في آن. هذه وضعية معمَّمَةٌ على الأَنساق الفكرية الكبرى، وقد قام هيدجر بتحليل مُوَسَّع لمسأَلة الحدود وهو يتناول تجاوز الميتافيزيقا. لذلك فإن هذا الاختلال يشير لسلطة القضايا المطروحة وتاريخها البعيد قبل أن يكون علامة على طريقة تناولها. فالمعرفة والمجهود والمراقبة، مهما واجهت حدودَها، تنفتح على المهاوِي السحيقة ولا تسْتَسْلِمَ لتوهُّم بلوغ القرار. وبهذا يكون البحث بداية متجددة ولانهائية، وتحتفظ النتائج (أَو الحقائق) باستمرار صفتها الموقتة.

د) صعوبة الإحاطة بالجانب التوثيقي، في الشعر العربي العربي، تظهر كمشكل يمتد إلى الثقافة العربية الحديثة ويتحدى وضعنا الثقافي برمته، حيث أصبحنا نتوفر بسهولة نسبية على النصوص العربية القديمة بخلاف شبه استحالة الحصول على نصوص مكتوبة ومنشورة منذ بداية ما سُمِّيَ بالنهضة إلى الستينيات، حتى لكأَنَّنَا نرسِّخُ ذاكرة مثقوبَة لثقافتها النسيان والإلغاء. لقد عانينا كثيراً من أَجل الحصول على نصوص نظرية وشعرية كتبها شعراء أو نقاد عرب حديثون من بين المشهورين، أمثال جبران وأبي شادي والشابي ويوسف الخال، وهم مجرد نماذج. إن نسيان وإلغاء السابق يأخذان صيغة قانون له دلالته النفسية والاجتماعية والثقافية، كما له دلالته على مستوى الإنتاج الثقافي العربي الحديث ذاته. فكيف يمكن لثقافة أن تتأمل ذاتها في الوقت نفسه الذي تنسى وتلغي فيه ذاتها ؟

هـ) وضعية تداول المعرفة في العالم العربي وبين أقطاره تترك مواصلة البحث معطوبة. فالباحثون العرب لايطلعون على الدراسات الأَساسية المنتجة في هذا القطر أو ذاك (ولا يشكل

عامل التوزيع إلا عاملاً مفرداً) أو نسيان وإلغاء عمل هذا الباحث أو ذاك. وعدم الاطلاع، ثم النسيان والإلغاء، تحكَم على سير البحث بالتعثر الدائم. فالاجتهادات لاتهيئ التراكم الضروري للمعارف. وهذه الوضعية تقلل الإفادة من دراسات عديدة منجزة، وهي قبل هذا وذاك تعكس حالتنا الثقافية.

هذه المشاكل وتلك القضايا تحثنا على الاعتراف بأن لهذا المقترح اختيار المتاه. فالنظري والتحليلي منقادان إلى سفر لامُستقَرَّ له، فيما هما موْشُومَان بآلام البحث ومتعته.

4. إن تقديم البحث، أي بحث، مُهدَّدٌ باختزال الزمن الذي استلزمه العمل اليومي لسنوات، ومُهَدَّدٌ أيضاً بحجب التفاصيل الملازمة لاسترسال بناء الموضوع وتاريخه. وهذا يفرض علينا قسرية تلقّي صورة خارجية لا يحضر فيها غير هيكل عظمي منذور للتلاشي.

لقد كان اختيار موضوع معرفي، بهذه الصفة، يفرض بلوغَ مَتَاع معرفي به يتبدّل زمن البحث والباحث، ومواجهة الحواجز الإيبستيمولوجية التي تتطلّبُها الممارسة الشعرية الشخصية، والعلاقة بشعراء أعزاء، مِن بين مَنْ تناولَهُم أَوْ لَمْ يتناولهم البحث مرغماً. ولازَم ذلك نقاش متواصل مع أساتذة مقتدرين وأصدقاء عارفين، حتى ترسّخَ في الدخيلة استسلام جميل لغواية العاصفة ومصاحبتها في متاه ليل النص ونظريته وحداثته.

ويسْعدنا، اليوم، أن نتقدم بجليل الشكر والامتنان للأُستاذ الدكتور جمال الدين بن الشيخ، الذي أنصت بعشقه الشعري لاقتراح الإشراف على الأُطروحة، وتابع بالسؤال والنقد والمكاشفة مراحل الإنجاز. كما نتوجّه بجليل التحية ذاتها للأُستاذ الدكتور أمجد الطرابلسي، لفوزنا السعيد بعلمه وابتسامته منذ سنوات الإجازة، وإننا لنثبت، هنا، ببالغ الاعتزاز، ما وجَّهنا به أثناء مراحل مختلفة من إنجاز هذا العمل إلى حين تهيئته للنشر. وللأُستاذ الشاعر أدونيس نعلن، مرة أُخرى، عن الفرح الشعري بمشاركته في مناقشة عمل كان ينحته بصبْر النّاسكين منذ عشرين سنة من المصاحبة والمؤازرة والحوار، وقد كانت مناقشاتنا المستمرة، والإفادة من تجربته الشعرية وكتاباته التنظيرية وخبرته الثقافية على الصعيد العالمي، ما هيأ لنا إمكانية اختبار قضايا، وعقد صلات، واستثمار وثائق، وإقامة مُنتَعِشَة في المتاه. ونحيي الدكتور محمد مفتاح، الذي تفضل، هو الآخر، بقبول المشاركة في لجنة المناقشة، وهو الذي ساهم في ترسيخ خطاب علمي حديث لدراسة الشعر.

ولنا، بهذه المناسبة، أن نتذكّر بخشوع المرحومَ الشاعر يوسف الخال، الذي رحل عنا قبل أن يقرأ هذا البحث الذي كان اغتبط باشتغالنا فيه، وخصنا بحديث مطول كانت الإفادة منه

مضيئة. ونتوجه بجميل التحية للشاعر محمود درويش لتجديد تعاطفه المستمر مع اختيار هذا الموضوع، وحرصه القريب على معرفة مراحل إنجازه، وانشداده الحيوي لمناقشته ونشره.

والشكر للشعراء والأُدباء والباحثين محمد الخمار الكنوني، عبد اللطيف المنوني، عبد القادر الفاسي الفهري، خالدة سعيد، هنري ميشُونيك، ناجي علوش، اعتدال عثمان، عبد الكبير الخطيبي، جيرار جُنيت، سلمى الخضراء الجيوسي، أبو القاسم محمد كِرُّو، كمال أبو دِيب، حفيظ بوطالب، إلياس خوري، جابر عصفور، عبد الرحمن أيوب، كاظم جهاد، محمد العلمي، شوقي عبد الأمير، عبد الجليل ناظم، وعلاَّل الغازي. فمن هؤلاء مَنْ صاحبنا أثناء إنجاز الدراسة، ومنهم مَنْ مكَّنَنَا مِن الوصول إلى أعمال ونصوص ووثائق ذات أهمية قصوى، ومنهم مَنْ أرشدنا لثغرات وتصويبات، قبل مناقشة الأُطروحة وبعدها، ومنهم مَنْ ساهم في تَيْسير المصاعب التقنية.

5. تبتغي هذه الدراسة فتح حوار معرفي حول شعرية عربية مفتوحة، تنشغل بالشعر العربي وحداثته، لتبدأ سفرها اللانهائي في الخطاب الشعري العربي، قديمه وحديثه. مُسْتقرُّهَا الوحيد هو السؤال والبحث. إن مآل مفاهيم الحقيقة والوحدة والكلية والتجانس والسلطة، كما تؤكد على ذلك حقول البحث في العلوم الإنسانية والبحتة على السواء، يحررنا من حُجَّةٍ ذات سَنَدٍ مكين في الحقيقة، لأن الحقيقة نسبيَّةٌ على الدوام. ومن ثم فإن ما تعرضه هذه الدراسة ينْبَنِي على فرضيات تتقدم عبر تحليل واختبار، كما تتقدم عبر استعدادها لكل هدْمٍ معرفِي، مؤسِّسٍ هو الآخر على فرضياته المتحدّية، وذلك حتى تنتمي لنسبية المعرفة والاندماج ضمن صيرورة الهدْمِ والبناء.

المحمدية، في 25 يناير 1989.

مقدمـــــة

الشعر العربي الحديث والشعرية

هـذا هـو تلخيص القـدْر الـذي وُجِـد في هـذه البـلاد من «كتـاب الشعر» للمعلم الأول. وقـد بقي منـه شطرٌ صـالـح. وَلاَ يبعُـد أن نجتهـد نحن فنبتـدعَ فِي عِلْم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بِحَسَب عادة هذا الزمان، كلاماً شديـد التحصيل والتفصيل.

فن الشعر
من كتاب الشفاء،
لأَبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا،
عن **أرسطو طاليس، فن الشعر،**
1953، ص. 198.

وقد ذكرتُ في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا.

وقد تركتُ من ذلك أشياء لم يمكنّي الكلامُ فيها لكون بعض أغراض النفس تحث على الانحفاز في التأليف وتعجيل الإتمام له، ولأنَّ استقصاء القول في هذه الصناعة محوجٌ إلى إطالة تتخوّن أزمنةَ الناظر وتعوقه عما يجب أن يترقى إليه من هذه الصناعة من العلوم النافعة. فإن النظرَ في أسرار هذه الصناعة مفتاحٌ للنظر في تلكَ ومرْقاة لها. وإنما يجب أن يُقتصرَ في التأليف من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسطاتها، ويُمسكَ عن كثير من خفاياها ودقائقها لأن مرام استقصائها عسيرٌ جداً، مضطر إلى الإطالة الكثيرة، ولأن هذه القوانين الظاهرة والمتوسطة أيضاً مَنْ فهِمَها وأحكم تصوُّرَها وعرفها حقَّ معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها، ويعلمَ كيف الحُكْم فيما تشعّب من فروعها، فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر.

أبو الحسن حازم القرطاجني،
منهاج البلغاء وسراج الأُدباء،
1966، ص. 70.

ما نقترحُ دراسته هنا هو الشعر الصيني الكلاسيكي كلغة فريدة، أي قوانينها وبنْيَاتها وعلائِقهَا الضمنيَّة بالدلائليَّة Semiologie الصِّينية (وعَرَضاً بالدلائلية العامة). ولن نُهمل في مجرى هذا التحليل ما يمكن أن يُسهم في فهم هذه اللغة؛ وقد استعنَّا في هذا بالتقاليد الصينِيَّة الكبرى للنقد الشعري الذي يؤلفُه العديد من كُتُب **الشّيهْ هُوَا** (أحاديث عن الشعر)، المعروفة منذ عهد الأُسَر الملكية في الشمال والجنوب (من القرن الرابع الميلادي إلى القرن السادس)، كما استعنَّا بالدراسات المكتوبة باللغة اليابانية واللغات الغربية. صحيحٌ أن أغلب هذه الدراسات يركّز على قضايا الأجناس والأغراض كما على مظهر تحقيق النصوص. أما بالنسبة لبِنْيَات اللغة ودلالة الأشكال فإنها تنتمي لمِيْدانٍ يبقى علينا اكتشافُه.

فْرَانْسْوَا تْشِينْج

François Cheng, **L'écriture Poétique Chinoise,** 1977, P. 26.

1. المَوضُوع

يتسع الاهتمام بالشعر العربي، قديمه وحديثه، ويتشعب داخل العالم العربي وخارجه، على مستوى الدراسة كما على مستوى الترجمة. وتنضبط الوضعية الراهنة لعوامل متلازمة أو متقاطعة. كل منها يجتلب تصوره واستراتيجيته، في الوقت نفسه الذي يندمج فيه ضمن تصورات واستراتيجيات لها صفةُ الشمول، حيث المرور إلى الشعر تستلزمه الجغرافياتُ المتبدّلةُ للعالم برمته، عبر الحقول المتآخية أو المتنافرة، وحيث الأنساق الثقافية، والمنظومات الاجتماعية ـ التاريخية، تتعرض لاختبار أسُسِها النظرية بما فيه كفايةُ مراجعتها، إنْ نحن لم نذهب بالمراجعة إلى طرفها الأقصى لتقْويض المسلمات.

ولعل الوضعية الراهنة مؤشر للانتقال من عصر لآخر، قبل أن تكون انتقالاً من مرحلة إلى مرحلة أُخرى. وطبيعي أن نرى إلى هذه الوضعية، في ضوء صرامة الانتقال، بما هي وضعية يخرج فيها الشعر العربي وقراءته على المألوف والمعتاد في الخمسينيات والستينيات؛ فالشعر العربي يهاجر من لغته إلى لغات عديدة، يتجاوب مع السُّلالاَت الشعرية المغايرة لسُلاَلته، فيما هو يرجُّ ترتيب أشجار النّسَبِ الشعرية، العريقة والحديثة في آن؛ وقراءتُهُ لم تعُد مقصورة على العرب، ولا على الدراسات الموسُومةِ بالاستشراق، فضلاً عن كونها أصبحت قابلة بالحوار مع مناهج القراءة النصية، التي تعرف بدورها حركة لا قرارَ لها.

إن هذا الفضاء الثقافي، المتآزر مع الفضاءات المعرفية والاجتماعية ـ التاريخية، هيأ للحظةِ من الدُّكنة، تضطرب فيها الوسائل والمقاصد، وتدخل المسلماتُ في حالة التفسُّخ شيئاً فشيئاً حتى تكاد تكون أمام نفي لايفضي لإثبات. ورغم أن فضاءً كهذا يشرِّط الشعر العربي، والحديث منه خاصة، فإن مآل نموذج التحديث في المجتمع العربي، وقد تجَسْدن* في الهزائم ثم الهزائم، حفر

*) يتحدث ابن عربي عن «جَسْدَنَةِ الرّوح ورَوْحَنَةِ الجسَد»، ومنه انسقنا لاشتقاق الفعل.

هو أيضاً أثرهُ على جسد القصيدة العربية، وحداثتها، مما أَلْقى بها في وضعية مضاعفة، وضعية الكوني والمحلّي معاً.

وتأتي دراستنا للشعر العربي الحديث، في نهاية الثمانينيات، مضطرمة بقلق اللحظة وأسئلتها، بعد أن انصرمت حِقَبُ الظفرِ العفوي بموضوعٍ للبحث كان الانتصار فيه والامتياز به هو الغاية. بذلك يتيقّن المُريدُ أن اختيار مكانِ القراءة هو، في نهاية التحليل، فعلٌ يتنكَّر للنهائي، رغبةً في النزول ضيفاً على أمكِنَةٍ لم يتعلَّمْ بعدُ آدابَ ضيافتِهَا. يشرعُ في الرحيل، لأَنه عاشقٌ لهذا «الشيء» الذي يبْنِي الشعرَ ولا يعرف كيف يُسمّيه.

1.1. الاخْتِيَار

قادتنا **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**[1] إلى أسئلة مُضْمَرَة بدل أَن تفضي إلى أجوبة علنية، ولم تكن الأَسئلة مدعاة للتقاعس، ولكنها، بالأَحرى، علمتنا أَن البحث العلمي هو مرحلة باستمرار، تتجدد في كل مسافة يقطعها الباحث وهو يرى إلى العوائق، ثم وهو يُدرك أَن «كُلَّ تجربة موضوعية صحيحة يجب على الدوام أن تُجدّد تصحيحَ خطإٍ ذاتي»، مقتنعاً أَن الأَخطاء لا يمكن تصحيحها دفعة واحدة.[2]

وليس هذا وحده ما أفدناه من المرحلة الأُولى للبحث، لأَن الأَسئلة تمادت، وفي الوقت نفسه أغرت بالإنصات أكثر لقضايا الشعر العربي الحديث، وقد امتزج الإنصاتُ بتعدد الأَزمنة والأَمكنة، وبالانتقال عبر حدود و/أوْ لا حدود الشعر، عربياً وغير عربي، ما وسِع الجهد وقبلت به المعرفة الذاتية. وبعد فترة شبه طويلة داهمَنَا اختيار دراسة «الشعر العربي الحديث - بنياتُه وإبدالاتُها». فتخلينا بذلك عما كنا نتوقف عنده قليلاً أو كثيراً من مواضيع أُخرى بدت في النهاية جزئية. كانت المداهمة حالة من الارتعاش، ثم حالة من المقاومة فالمؤالفة.

2.1. الإشْكَالية

تحققت دراسة الشعر العربي الحديث في كل قطر من الأَقطار العربية تقريباً، ومن خلال أمكنة معرفية متباينة، تحددها القضايا، والمناهج، والأَسماء، والوطنيات. فالدراسات الأَكاديمية وغير الأَكاديمية عن هذا الشعر متوافرة، ولبعضها سلطة معرفية وتاريخية، يعسر التغافل عنها.

1) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا (السلك الثالث)، أنجزت بإشراف د. عبد الكبير الخطيبي، وتم الدفاع عنها في يونيو 1978 بكلية الآداب، الرباط. صدرت طبعتها الأُولى عن دار العودة، بيروت، 1979، وطبعتها الثانية عن دار التنوير، بيروت - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.

2) Gaston Bachelard, **La Philosophie du non**, P.U.F, Paris, 1973, p. 8.

وقد ساهم التناول الواسع، نسبياً، في الإحاطة بالشعر العربي الحديث، وتجديد قضاياه وأسئلته، وتعميق تصوراته، والصراعات حوله، وهي المصاحبة لكل زمان ومكان، وتعيين بعضٍ من إشكالياته التي تنبثق عن إعادة القراءة، ومع الإبدالاتِ الشعرية، والمعرفية - التاريخية، بما هي انتقال للممارسة النصية من بنية إلى أُخرى.

هذا المشهد الأول للدراسات الخاصة بالشعر العربي الحديث يكاد يقذف بالباحث إلى شبه متاهٍ، لتنوع الدراسات، وشساعة مجالها المعرفي، وتفاوت قيمتها، وطبيعة اندماجها في الصراعات والأوضاع التي يشهدها العالم العربي، مما يحوِّلها إلى حاجز يصعب معه الرجوع إليها في كليتها وتكاملها، بُغية إخضاعها من جديد لقراءة شمولية تستعصي على التصور قبل أن تستعصي على الإنجاز.

ولا يمتلك هذا المشهدُ فائق الدقة من الناحية العلمية، لأن للشعر العربي الحديث، كما لكل شعر ولكل نصي أدبي، عدةَ أضلاع يستحيل اختزالُها إلى حدود قارَّةٍ ومُطمئنَّة. فقضايا هذه الممارسة النصية أوسع من أن يحيط بها ما تمَّ إنجازُه إلى الآن، تبعاً لسيلان مصطلح الشعر العربي الحديث، وتدفق الأسئلة، وتجدّد منهج القراءة. معنى هذا أن الشعر العربي الحديث، كموضوعٍ علمي هو غيره كموضوعٍ واقعي، وما تمَّ إنجازُه من دراسات يدخل في إطار بناء هذا الشعر كموضوع علمي، وهو معرض دوماً لأعادة البناء، من خلال إعادة القراءة ذاتها. لذلك فإن «وجهة النَّظر تخلقُ الموضوعَ» كما يقول دُوسُوسير.[3] وبفصْلِنَا بين الموضوع العلمي والموضوع الواقعي نميِّزُ بين دراسة الشعر العربي الحديث وهذا الشعر، الذي هو معطى كُلِّ قراءة. هكذا نضع قدمنا على العتبة الأُولى للخطاب العلمي الحديث الذي أصبحت فروعُه، بحسب كارْل بُوبّيرْ K.R. Popper، تتأسّسُ في «اندماجَةٍ Conglomérat، مُحدّدةٍ ومعادةِ البناء، للقضايا والحلول الموقّتة»،[4] وهو ما يجعل العلاقة «التي تربط الباحث كذات تاريخية بموضوع بحثه تتغير في الزمن».[5] بهذا تكون الدراسة العلمية مشروطةً بالمعطيات التاريخية، وبما يجدُّ باستمرار بالنسبة للباحث. على أن موضوع البحث، من ناحية أُخرى، «لا يمكن أن يُحدَّدَ ويُبْنَى، مهما كان جُزْئيّاً ومُجزءاً، إلاّ بارتباطٍ مع إشكالية نظرية تسمح بإخضاع مظاهر الواقع إلى تساؤل منهجيّ يتصل بها عن طريق المسألة المطروحة عليها».[6]

3) F. de Saussure, **Cours de linguistique générale**, payothèque, Payot, Paris, 1972, p. 23.

4) elrud ibsch et d.w. fokemma, La théorie littéraire au 20e siècle, in **Théorie de la littérature**, Coll. Connaissance des langues, ed. Picard, Paris, 1981, P. 28.

5) المرجع السابق والصفحة ذاتها.

6) Pierre Bourdieu et autres, **Le metier de sociologue**, Mouton editeur, Paris, La Haye New York, 3e edition, 1980, p. 54.

إعادة قراءة الشعر العربي الحديث تنتمي، إذن، إلى إعادة بناء الموضوع المتعلق بهذا الشعر، أي دراسته، وفق معطيات مستجدة في حقل الدراسة النصية، والشعرية منها على الخصوص، إضافة للتناول الراهن لمسألة الحداثة في الحقل الفلسفي والحقول الموازية، وتبعاً لإشكالية تنطق بها النصوص قبل غيرها. إعادة القراءة هذه تستهدف، انطلاقاً من هذا التصور الشمولي، وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقتها في بناء الدلالية النصية وقوانين إبدالاتها، استناداً إلى مراجعة نقدية للأُسس النظرية والمفاهيمية التي تستحوذ على الممارسة النصية والممارسة النظرية، عبر المفكر واللامفكر فيه، وعبر المقول والمسكوت عنه، وعبر المنسي والمكبوت، ومن خلال مفاهيم الشعر، والعروبة، والحداثة،كمفاهيم رئيسة تستحوذ بدورها على المتن والقراءات معاً. وتقود مشروعَ إعادة القراءة المقترحة إشكاليةٌ مركزية تتلخص في معرفة طبيعة الحدود بين الشعر العربي القديم والحديث. **إنها إشكالية نظرية تمس الأُسس النظرية للشعر العربي الحديث، وبها تكون إشكالية البحث مرتكزة على ما هو نظري ومعطية إياه الأسبقية على التأريخ، كما هو مستعمل في الدراسات المتداولة.**

للإشكالية وشيجة بالخلل الذي يحدث بين ما ننشغل به وتصورنا عنه. من ثم تفضي الإشكالية للسؤال. ولكن ما السؤال ؟ ولماذا السؤال ؟ يجيبنا هيدجر عن ذلك في دراسة شهيرة له عن «ما الفلسفة ؟» بالطريقة التالية :

«حينما ننفذ إلى المعنى الأَصيل والكُلّي لسؤال : مَا الفلسفة ؟ فعندَئذ يكون تساؤلنا وجَد بفضل مصدره التاريخي اتجاهاً في المستقبل التاريخي. لقد وجدْنا طريقاً. إن السؤال نفسه يفضي بنا من وجُودِ العالم اليوناني إلى عالمنا هذا، إنْ لم يكن إلى مَا بعده. إنّنَا ـ لوْ تشبثْنَا بهذا السؤال ـ لسائرون على طريق موجَّهٍ توجيهاً واضحاً، بالرغم من أنّنا لا نملك حتى الآن ضاناً يساعدنا فوراً على اتباعِ هذا الطريقِ اتباعاً سليماً. بلْ وليْسَ في مقدورنا كذلِكَ أنْ نحدّد بسرعة عند أي نقطةٍ من نقاط هذا الطريق نحن اليوم واقفون. لقد تعوَّد الناس، منذ زمانٍ بعيد، أن يصفوا هذا السؤال عما هو شيء منَ الأَشياءِ بأنه سؤال عن ماهية الشيء. ولا ينبثق السؤال عن ماهية شيءٍ مَّا، إلا عنْدَمَا يصبح الشيءُ ـ الذي تُوضَعُ ماهيتُه موضعَ التساؤل ـ غامضاً ومُلْتَبساً، إلاّ عندما تصبح العلاقة بين الإنسان وما هو موضوع التساؤل واهنةً أوْ مُزَعزعة».[7]

7) مارتن هيدجر، **ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر**، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم عبد الرحمن بدوي، سلسلة النصوص الفلسفية (2)، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص. 57.

إن للسؤال **تاريخَهُ** كما للنظريات **تاريخها**. ولأنه كذلك فهو الواصل بين أزمنة البحث والباحثين معاً في مسار لهُ منعرجاتُه ومفاجآتُه وانقطاعاتُه وحواجزُهُ ورغباتُه. ولكن السؤال لا يكون سؤالاً معرفياً، ومن أجل الرحيل في أُفق المعرفة، إلاّ إذا أصبحت العلاقة بين الباحث وموضوع البحث مختلة. والأَنَا المتكلمةُ في مسألة نظرية المعرفة جماعيةٌ بقدر ماهي فرديةٌ. وما استدعى تبنّي السؤال هو اختلالُ العلاقة بين الموضوع المُعْطَى والموضوع المبنيّ في حقل الشعر العربي وحداثتِه.

يستتْبِعُ ذلك أن تاريخانية السؤال تجعله متعدداً، وما يحكم تعدده هو الإشكالية التي يعتمدها. لذلك فإن الأَسئلة المفعمة بالإيديولوجيا أَسئلة وهمية، أَي تلك التي لم يكن مصدرها هو موضوع المعرفة ذاتها، وهو هنا الشعر العربي الحديث. لانستطيع أن نستوعب الاختلاف بين أسئلة القدماء من اليونان والعرب والصينيين وغيرهم من جهة، وأسئلة الحديثين من الأُوروبيين (الذين ينتسب إليهم الروسيون أيضاً) والأَمريكيين من جهة ثانية، وأسئلتنا من جهة ثالثة، إن نحنُ لم نُدخل في الاعتبار الإشكالياتِ التي تقود إلى وضع السؤال. ومن ثم فإن الأَسئلة تتباين بقدر الإشكاليات المطروحة.

عند هذا الحد تكفُّ وفرة الدراسات عن أن تكون حاجزاً، ويتكفَّل المنهج، في هذه الحالة، بتيْسِير عوائق تراكم الدراسات واتساع حدود المتون، بل يتحوَّل المنهجُ إلى إمكانية تمنح الباحث فسحةً رحيمةً للاختيار والدرس والتأمّل والسؤال. لهذا المسار خضعت إعادةُ قراءة الشعر (وغيره) عبر العصور، وخاصة في العصر الحديث الذي يعرف انقلاباً مسترسِلاً في قراءة الماضي والحاضر معاً، مسترشِداً بتجدُّد المناهج والنظريات وأدوات التحليل والمعطيات العلمية والمعرفية، بالإضافة لتجدد أسئلة الحاضر والمستقبل بالكتابة وفي الكتابة. وتأكيداً أن الشعر العربي الحديث ستغْوِيه لانهائية القراءة، مثله مثل الشعر العربي القديم.

3.1. الحُدود

هناك التباسات متراصّة في تعريف الشعر العربي الحديث، ولا أَحد ينجو منها. ولعل اتساع استعمال مصطلح «الحداثة» في الخطاب النقدي والسجالي، كما تشهد على ذلك الكتبُ والصحافةُ والندواتُ واللقاءات الشعرية عبر العالم العربي، هو مايفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع. إنه مأزق يمس هذا الشعر كشعر، ثم كعربي، وأَخيراً كحديث. وحداتٌ لغويةٌ ثلاثٌ تتآلف في انفجار دائم لأَي تعريف. ولا نعتقد أن هذه الدراسة ستبلغ مدى محْوِ كل التباس، لأَن تعريف الشعر العربي الحديث يطال التبسيطية ويُثبت على الدوام أنه عَصِيٌّ على الاختزال.

مع ذلك فإن المستعجل بالنسبة لنا، هنا، هو حفر خطوط أولية للتفكيك الذي له أن يساعدنا في التحديد، مادمنا سنخص «مُساءلة الحداثة» بفصل مستقل في الجزء الرابع من هذه الدراسة. إن مفردة التفكيك يصعب تحديدها، كما يقول مستعملها الأول جاك ديريدا Jacques Derrida نفسه،[8] ولكنه يقدم لنا إشارة مفيدة جاء فيها :

«هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قُوَى عَمَلٍ هي في الوقت نفسه قُوَى تفْكيكٍ للنّص. هناك دائماً إمكانيةٌ لأنْ تجد في النص المدروس نفْسِه مَايُساعد على استنطاقِه وجعله يتفكّكُ بنفسه. سواء أتعلق الأمر بفرويد أم بهوسرل، بهايدغر أم بأَفلاطون، بديكارت أم بكانتْ، ما يهمني في القراءات التي أُحاول إقامتَها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرارُ أو التموضُع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأُ النصُّ من خلالها نفسَهُ، ويفكّكُ نفسه بنفسه كما قلت منذ وهلة».[9]

لسنا أمام نص. نحن أمام جملة فقط : الشعر العربي الحديث. ولكنها جملة معبأة بالتوترات، بل وبالتناقضات الداخلية في حال توسيع حقل التفكيك. نحن بعيدون عن ذلك.

1.3.1. هناك أولاً مسألة تحديد وتعريف «الشعر» في تعبير «الشعر العربي الحديث». كيف يمكن ذلك ؟ أبوضع معيار لما هو شعر أم لما هو ليس شعراً ؟ إن النقد والسجال، في راهن الثقافة العربية، يعتمدان النفي والإلغاء أساساً. لا مكان فيهما لِحقّ الاختلاف. وعملنا يتخلى عن القراءة المعْيارية وهو يختار الوصف والتحليل. لذلك فنحن، على مستوى القراءة، نتخلى عن وضع تعريف مسبق للشعر، يمارس بسلطته القضائية عنفاً على القارئ والمقروء. تلك وضعية الشعرية الحديثة. ونضيف إن المسألة اليوم لم تعد منهجية فقط، وهو العنصر الأول، بل إن التحديد الراسخ والمطمئن للشعر لَمْ يعد اليوم ممكناً، بعد أن خرجت القصيدة على كائنها المتعارف عليه أو القابل للضبط،[10] وهو ما افتتح به رُومَان يَاكُبْسُون Roman Jakobson دراسته عن «ما الشعر ؟» التي كتبها في الثلاثينيات، حيث ورد فيها : «ما الشعر ؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً. إلاّ أن تعيين ما ليس شعراً ليس، اليوم، بالأمر السهل».[11]

8) جاك ديريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص. 62.

9) المرجع السابق،، ص. 49.

10) نجد هذه الوضعية الراهنة في شعر العديد من الثقافات الحديثة ومنها العربية، والنماذج التي كتبها شعراء عرب حديثون في المشرق والمغرب تيسّر الوقوف على أنماط مختلفة حتى داخل المتن التقليدي.

11) Roman Jakobson, Qu'est – ce que la poésie, in **Questions de poétique**, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1973, p. 113.

إننا، تبعاً لذلك، أمام اختيارين متكاملين؛ أولهما منهجي، يتخـذ من الوصف أسـاسـاً للقراءة المحايثـة للنص الشعري، وعن طريقـه ينتقل من النظري إلى التحليلي ومنـه ثـانيـة إلى النظري؛ وثانيهما نصي، حيث يكون الدفاع عن تحديد معين للشعر إلغـاءً لغيره. ولكن هـذين الاختيـارين لايغْنيَـان أن النصـوص الشعريـة واحـدة ومـوحـدة، من متن شعري لآخر، ومن شـاعر لآخر، ومن قصيدة لأُخرى للشاعر الواحـد. ذلـك مـا سنوضحـه فيمـا بعـد في المقـدمـة، ثم في مراحل القراءة اللاحقة.

2.3.1. إن مفهـوم العروبـة في تعبير «الشعر العربي الحـديث» لايصمت عن خللـه في الدراسات التي سعت لبناء موضوع هـذا الشعر. ومصـدر الخلل ثلاثـة عنـاصر. لقـد وضع المفكرون والسياسيون العرب تعريفات للعروبة أغلبها مسكون بميتافيزيقا الوحدة والتجـانس، وهي بـالتـالي تشطّب على التعدد والاختلاف. وما تنشغل به هذه الدراسـة خـاضع بـدوره لسيـاج الميتـافيزيقـا، حيث يكون الشعر العربي الحديث واحداً، ومتجانساً. ولنا أن نبرز عناصر الخلل :

(أ) هناك مسألة اللغة التي كُتِبَ ويُكتَبُ بها هـذا الشعر. فـاللغـة العربيـة الفصحى هي وحـدهـا المعتبرة كمُحَدّدٍ للعروبة. وهـذا معنـاه أن اللغـات العربيـة غير الفصحى مقصيـة، وكل شعر كُتِبَ ويُكتَبُ بها ليس عربياً، فبالأحرى أن يكون حديثاً. هذا الخلل الأول يكشف عن مأسـاة ثقـافيـة، لأن الشعر المكتوب باللغات العربية العاميـة ذو سلطـة اجتمـاعيـة وجمـاليـة، إضـافـة إلى سلطتـه التاريخية التي تعود إلى المرحلة المسماة بعصر الانحطاط. ننسى هذا الشعر في تصوراتنـا فيمـا هو يتحدانا في حساسيتنا وحياتنا الاجتماعيـة، فضلاً عن أن شعراء جيـدين بهـذه اللغـة، في مـاضينـا القريب وحـاضرنـا معـاً، أصبحوا يشكلون ذاكرة شعريـة. لموقفنـا هـذا مستتبعـات نظريـة فـائقـة الخطورة، بخصوص نظرية النص وعلاقة اللغة بالذات الكاتبـة. ونطرح الآن هـذا الخلل، رغم أننـا لا نعرف كيف يمكن تناوله. وسنتبين أثناء الـدراسـة بعض مشـاكل نسيـانـه وكبْتِـه. نحن بحـاجـة لتصوُرٍ عامّ مغايِر، من غير تردد أو أجوبة وهمية يقوضها الواقع الشعري بلا توقف.

(ب) يصمت مفهوم العروبـة في الشعر عن كـل شعر كتبـه شعراء عرب بلغـات أجنبيـة. من قبـل كتب بعضُ الشعراء العرب شعرَهم بـالفـارسيـة والتركيـة على الأَقل (هنـاك لغـات أُخرى، وسنعـود لذلك أثناء التحليل) بل إن شـاعراً كـالبـارودي كتب هو الآخر شعراً بـالفـارسيـة والتركيـة. ولكن الشعر العربي سيعرف، منذ جبران خليل جبران كعلامة دالة، تجارب شعرية بلغـات أُوروبيـة، وفي مقدمتها الإنجليزيـة والفرنسيـة، دونمـا تعرُّضٍ للوضع الراهن الـذي يصعب فيـه حصر اللغـات التي يُكتبُ فيها هذا الشعر، كنتيجة لتعدد المهاجر العربية.

نستطيع رصد ما يُكتب من شعر عربي بالفرنسية، كمعطى مُهَيْمِن، من طرف شعراء من المغرب العربي ومن لبنان على السواء. منطقتان متباعدتان جغرافياً، ومتواصلتان من حيث الأوضاع الثقافية العامة. إن هذه الفئة من الشعراء لم تتنكر في يوم مًّا لعروبتها، فيما هي تحضر الندوات اللقاءات الثقافية والشعرية العربية، وتُصنَّفُ في الدراسات الأُروبية على أنها فئة عربية، وأنَّ شعرها عربي. الأسماء عديدة. نذكر من بينها جورج شحادة، صلاح ستيتيه، جمال الدين بن الشيخ، عبد اللطيف اللعبي، إيتيل عدنان، مالك حداد، الطاهر بنجلون، عبد الوهاب المودب، عبد الكبير الخطيبي، ولا نغلق اللائحة.

هذا الخلل الثاني لا يقل أهمية عن الأول. أسئلة لغوية وجمالية تطوّحُ بصمتنا. بدل أن نتأمل بكل جرأة، نصمتُ. خوفاً من رعب الواحد الذي لا يتعدد نذهب وننسى، أو نرى ونكبتُ ما نرى. وعلى الدراسة العلمية مواجهة صمتها. وما نفكر فيه بهذا الخصوص هو ضرورة التأمل في شعرية الترجمة كمقترح تمهيدي. وللأسف أننا لا نملك تأمُّلاً في هذا الشأن. والإبانة عن الخلل تعرية للقلق، رغم أنها تشير لأهمية الممكن وغير الممكن في راهن الدراسة.

(ج) أما الخلل الثالث فيمس المكان الجغرافي للشعر العربي الحديث. إن القراءة المتداولة لهذا الشعر تجزّئ المكان العربي، في الوقت ذاته الذي تتشبث فيه بامتداد الزمن وتماهيه من المرحلة الموسومة بالنهضة إلى الآن. والتجزيءُ يعتمد مصطلحي المشرق والمغرب، ثم ينسى المشرقَ والمغربَ. ينسى المشرقَ حين يلغي شبه الجزيرة العربية (الكويت، البحرين، الإمارات، السعودية، اليمن) ويختزله في العراق وسوريا ولبنان ومصر. ويَبينُ لنا خللُ استعمال مصطلح المشرق مثلما يَبينُ الخللُ في نسيان المشرقِ للمغرب (بدلالَتِهِ الجغرافية لا السياسية). ويمثل هذا النسيان بُعداً من أبعاد التجزئة. لذلك نقترح تعويض هذين المصطلحين بآخرين : هما المركز والمحيط الشعريان، وهو ما سنفصل الحديث عنه في القسم الرابع.

إنجاز هذه الدراسة في المغرب، ومن طرف مغربي، كان يتطلب الانتباه لهذا الخلل الثالث. وإذا كنا صرحنا بعدم إمكانية تناول الممارستين الأُولييْن، تبعاً للتصور العام والمنهج، فإن إدراج الشعر العربي يتغيا اختبار إمكانيات القراءة. إن الشعر المغربي الحديث منسي في الدراسات الخاصة بالشعر العربي الحديث نسياناً يترك المغربَ (وغيره من مناطق المحيط الشعري في المشرق والمغرب العربي على السواء) لا مفكراً فيه.

يتنكر هذا الاختيار لكل وطنية عمياء، لأن المشكل المطروح علينا نصيٌّ وثقافيٌّ. وبهذه الصفة سنتناول الشعر المغربي الحديث. إن المركز الشعري هو الذي أنتج، إلى حدود السبْعينيات، نموذج التحديث الشعري، وقد هاجر هذا النموذج من المركز إلى المحيط، ومن ثم نصطلح على

هذا النموذج **بالنص الأثر**. أما النص الذي أنتجه شعراء المحيط الشعري (ومنه المغرب) باللغة العربية الفصحى فهو الذي هاجر إليه النص الأثر، وبذلك نصطلح عليه **بالنص الصدى**. ومع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات ستتغير أوضاع الإنتاج الشعري في المحيط والمركز الشعريين (وللتفصيل مناسبته في القسم الرابع). مصطلحان ستتكفل القراءة (في الأجزاء الثلاثة الأولى) بالكشف عن قدرتهما الإجرائية، وعن إمكانيات القيام بدراسات تمهيدية قبل بلوغ مرحلة الدراسة الموسعة للشعر العربي الحديث، بتعدده واختلافاته.

3.3.1. تقدم لنا الخطاباتُ المتداولةُ كلمة «حديث» في وضعية مفهوم مستعد للانطباق على حالات متعارضة إلى حد الذهول. تلك وضعيتها العالمية، وهو ما يترك الاختلاف حولها مفتوحاً، في الوقت ذاته الذي أصبح فيه تعبير «ما بعد الحداثة» يحتل مكانها. للتفاصيل مستقبلها في الدراسة. على أن كلمة «حديث»، من ناحية ثانية، ليست فقط من إنتاج أوروبا في القرن التاسع عشر. إن لكل زمن حي وفاعل حداثته. وقد عرف العالم القديم، في حوض البحر الأبيض المتوسط كنموذج، حداثتَه الأولى في القرن الرابع قبل الميلاد، عندما ظهرت الأسكندرية كمدينة تمنح الحضارة اليونانية خصيصة مغايرة لما كانت عليه في أثينا. ثم إن هذه الكلمة، التي يبدو لنا، عند القراءة الأولية، أنها من اكتشاف أوروبا، ذات صلة بكلمة «المُحْدَث» لدى العرب القدماء في العصر العباسي، وذات صلة أيضاً بمصدرها «الحداثة» الذي كان مستعملاً في ثقافتنا القديمة مقابل «القدامة».

أما كلمة «حديث» في أوروبا فهي مرتبطة بالمصطلح المسيحي Modernus، الذي كان يعني الجديدَ والآني (وكلمة Modo معناها «في الآن»)، منذ القرن الخامس الميلادي. وفي القرن الحادي عشر ظهرت لأول مرة كلمة «الحداثة» Modernitas المتعارضة مع «القدامة» Antiquitas، وهي غير بعيدة في معناها عن الأول، أي «زمننا» Nostra tempora. ولكن عنصر قيمة التفَوق أخذ يظهر في التعارض، الذي نشأ في القرنين الثاني والثالث عشر، بين «الحديثين» Moderni و«القدماء» Antiqui. وهو ما سيخط تاريخه الطويل.[12]

ستأخذ الفلسفة على عاتقها، منذ القرن الثامن عشر، مهمة وضع الأسس النظرية للحداثة. ولكن بودلير استعمل كلمة «الحداثة» بمناسبة كتابته عن صالون 1859، حيث وردت في مقاله الحامل لعنوان «رسَّام الحياة الحديثة» بصيغتين **متعارضتين** يخص بهما الرسام، ففي الأولى يتحدث عن الرسام «الذي يبحث عن هذا الشيء الذي أرجو السماح لنا بأن نسميه **بالحداثة**، لأنه

(12) H. R. Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, Paris, Gallimard, 1978, p. 158.

لاتوجد كلمة أفضل للتعبير عن الفكرة المقصودة»،[13] وفي الثانية عن الرسام الذي «بحث في كل مكان عن الجمال العابر، السريع الزوال، للحياة الراهنة، عن خصيصة ما سمح لنا القارئ بأن نسميه **بالحداثة**».[14] لكتابات بودلير عن «الحديث» و«الحداثة» تاريخها العريض الذي لانتغيّا، هنا، اختزاله. هذه الكتابات المتوالية، بخصوص الشعر والرسم، ستجعل لكلمة «الحداثة» بداية تاريخ غير معهود من قبل،[15] ثم يأتي الشاعر رامبو ليكتب في نهاية قصيدته **فصل في الجحيم** :

علينا أن نكون حديثين مطلقاً.

لا مجالَ بعدُ للأناشيدِ. فلنُحافظْ على الخطوة المكتسبة.[16]

منذ بودلير ورامبو ستتعدد المعاني التي ألصقت بكلمة «الحداثة»، وهو ما يقينا من الانخداع بواحدية معناها، أكانت صفة أم مصدراً.

وأسبقية الصفة على المصدر، في اللغة الفرنسية مثلاً، تشير في دلالتها **التاريخية المتداولة** إلى الانتقال من العصور الوسطى إلى الأزمنة الحديثة بعد 1453، سنة سقوط القسطنطينية، كما تشير في دلالتها **الثقافية والفنية** إلى نزوع فئة من مثقفي القرن السابع عشر، على عهد لويس الرابع عشر في فرنسا، إلى تبني العقل كمعيار للعمل الفني والبحث العلمي والفكري، رابطين بين **العقل والتقدم**. ويأتي ابتكار اسم «الحداثة»، في أواسط القرن التاسع عشر الأوروبي، **ليبدّل** مُرتكزات «الحديثين» في أواسط القرن السابع عشر، واصلاً بين معناه والأفكار الفلسفية والعلمية الجديدة، التي قوّضتْ ما سبقها، ومُبدّلاً في آن مفاهيمَ اللغة والتجربة والجمال، في الحقلين الفلسفي والفني. إلاّ أن هذا الإبدال يتجاوب، بتصوره لتقدم التاريخ،[17] مع ميتافيزيقا التقدم لدى الكلاسيكيين، وهي المتجذرة في الميتافيزيقا كما في الأخلاق الأفلاطونية ـ المسيحية التي تتبدّى معها الحداثة «كفترة للتجاوز، للجديد الذي يشيخ

13) Charles Beaudelaire, le peintre de la vie moderne, in **Œuvres Complètes**, T. II, Coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1976. p. 694.

14) المرجع السابق، ص. 724.

15) كان الاستعمال المتداول قبل بودلير يركز على «الحديث»، وابتداء من بودلير ستأخذ كلمة «الحداثة» مكان الصدارة شيئاً فشيئاً، ومع كثرة الاستعمال اختلفت معانيها وتعارضت إلى حد بعيد. راجع بالمناسبة كتاب دومينيك رانسي D. Rincé
Beaudelaire et la modernité poétique, que sais-je ? P.U.F, Paris, N° 2156, 1984, p. 3, 9, 15 et 20.
وجاء في معجم لوربير **Le Robert** أن شاتوبريان استعمل «الحداثة» سنة 1849.

16) ونظراً للتأويلات الممكنة نثبت النص الأصلي :
« Il faut être obsolument moderne. Point de cantiques : tenir le pas gagné ». Une saison en enfer, Rimbaud, **Œuvres complètes,** edition établie, présentée et annotée par antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Galimard, 1972, p. 116 – 117.

17) لم يكن جميع من يستعملون كلمة «الحداثة» قابلين بمفهوم التقدم، ومن هؤلاء بودلير الذي كان يرفضه، وخاصة في كتابته عن صالون 1855.

ويرى نفسه على الفور مُعَوَّضاً بجِدّةٍ أجدّ»،[18] فتؤالف في ذلك بين التجاوز الزمني والتجاوز النقدي. ولهذا التصور ترسُّخه في أنساق فلسفات التاريخ للقرن التاسع عشر كما لنظرية التطور.

لقد جعلت أوروبا من «الحداثة» اختراعاً أوروبياً، أنتجت أسُسَه كلٌّ من أنجلترا وفرنسا وألمانيا، ثم خصّت مدينة باريس بمكانها الأول، من حيث الحركات الفنية والأدبية، ونسي الجميع حداثات أُخرى في الحضارات غير الأوروبية (وهذه حجة أُخرى لقراءة تاريخها الأدبي والفني بغاية إضاءة قضايانا الراهنة) ومنها العربية. لقد اتبعنا جميعاً هذا التأويل، سواء أقبلْنا بها أم رفضناها. وهاهي أوروبا تتحدث عن مرحلة «ما بعد الحداثة». يتسرب المفهوم ثانية إلى الثقافة العربية، وخاصة على يد شعراء وبعض نُقاد الشعر، وهو الذي أطلقه علماء الاجتماع الأوروبيين أساساً.

سنقوم في القسم الرابع من هذا الكتاب بقراءة تفصيلية لمسألة الحداثة في الشعر العربي ومساءلتها. وما نعرضه، الآن، يهدف توضيح حدود الدراسة، ومنها حدود الحداثة. لمْسٌ تمهيديٌّ فقط. لا توسُّعَ ولا تساؤل. ولكننا، تكميلاً لهذا اللمس التمهيدي، نعود للتنبيه على أن الشعر العربي اختبر فعلين للتحديث؛ **تحديث بعيد** مؤرخ بالقرنين الثامن والتاسع الميلاديين، في العصر العباسي، من خلال ما سُمّي بـ«البديع» في شعر «المتأخرين» أمثال العباس بن الأحنف وبشّار بن برد وأبي نواس وأبي تمام. وهو تحديث يترك الشاعر «المتقدم» هو الشاعر القديم فيما هو يعطي للحديث وضعية «المتأخر»، ويسمي شعره «مُحْدَثاً»؛ **وتحديث قريب** تمَّ اختياره منذ بدايات القرن التاسع عشر، اعتماداً على مفهوم التقدم أيضاً. انطلق هذا التحديث الثاني مع محمود سامي البارودي وهو يستمر إلى الآن، وقد أخذ تسميات عديدة، حسب المعطيات الثقافية، العربية والأوروبية، ليصل الأمر إلى استعمال «الحداثة» بكل التباساتها النظرية والتصنيفية. بين هذين الفعلين للتحديث علائقُ وقطائعُ يصعب اختزالُها. وللتفصيل رحلة طويلة، ذات مرابط، كمرابط الخيل. وتتطلب منا المراقبةُ المنهجية تمييزَ الفعلين التحديثيين عن بعضهما بعضاً، على مستوى التسمية أولاً. لذلك نترك للقديم تسمية **الشعر المحدث** التي عرّفَهُ بها النقاد قديماً، ونُسمّي الراهن **بالشعر العربي الحديث**، وهو تمييز يحتفظ بأثر التجاوبات وحدودها.

إن الشعر العربي سَليلُ تقاليد شعرية باذخة، وتاريخه أطول بكثير من تاريخ لغات الوطنيات الأوروبية الحديثة وآدابها. وإذا كنا نتجنب، في هذه المقدمة، تناول التفاصيل ومعالجتها، ومن بينها وضعية **الشعر المحدث**، وأسئلته وقضاياه، لكون هذا الشعر لا يدخل، مباشرة، ضمن الحقل الإجرائي لعملنا، فإن تعيين وضعية **الشعر العربي الحديث** مستعجل.

(18) Gianni Vattimo **La fin de la Modernité**, traduit de l'Italien par Charles Alunni , Seuil, Paris, 1987, p. 170 – 171.

بالبذرة النظرية نعرِّف الشعر العربي الحديث لا بصفَتِه الزمنية، رغم أنهما غير متعارضين كلية. وأسبقية النظري على الزمني تجنبنا مُنْزَلَقيْن منهجيين: أولهما الاستمرار في عدم التفكير في عادة التسمية، والعادة عائق كل دراسة علمية. فتقديم النظري يسعى لضبط المنطلق الفكري والفلسفي للحداثة. بهذا الضبط يمكننا تصنيف الحديث وغير الحديث، وبه أيضاً يمكننا مساءلة الحداثة؛ وثانيهما اختيار مفهوم مفرد، ولربما عابر، للحداثة يكذب ذاته كلما اختبرنا به النص ذاته. وهكذا فإن النظري يستوعب التاريخي ـ الزمني دون أن يكون خضوعاً له. فالشعر العربي، الذي كُتب منذ بداية القرن التاسع عشر إلى الآن، سيبدو لنا أنه ليس كله حديثاً بالرجوع إلى المنطلق النظري.

المنطلق النظري للشعر العربي الحديث هو ميتافيزيقا التقدم. كما هو منطلقه في التنظير الأُروبي السائد، ويختلط هذا المنطلق المركزي أحياناً بمفهوم الحياة أو الحيوية بكل التباساتهما أيضاً. إن ميتافيزيقا التقدم مترسخة في التصور الإسلامي للتاريخ والزمن، كما هي مترسخة في التصور اليهودي والمسيحي. والتقدم بالنسبة للإسلام، موجود في الماضي، في بداية ظهور الدين، أي في عهد النبوة أساساً. والتقدم في هذه الحالة هو عودة الماضي في المستقبل. أما في الفكر الأُروبي فإن التقدم يوجد في المستقبل لا في الماضي. التقدم في الإسلام معلوم، وما علينا إلا العودة إلى هذا المعلوم، فيما هو في المعطى الثقافي الأُروبي مجهول، ولا سبيل لبلوغه إلا في اقتحام المجهول. العودة إلى الوراء أو الاتجاه نحو الأمام متساويان من حيث استحواذ ميتافيزيقا التقدم عليهما معاً. هنا يظهر الاختلاف بين متون الشعر العربي الحديث والائتلاف بينها أيضاً، وسيتدخل مفهوم الحياة والحيوية ليفعل فعله هو الآخر.

مسار شعرنا الحديث تسكنه، إذن، ميتافيزيقا التقدم، بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر، وهو بذلك مُعبّأ، ككُلّ، بالتصور الأُروبي للحداثة وموشوم بها، تستحوذ عليه اختيارات لغوية وجمالية وأنطولوجية، تتقاطع فيها التصورات العربية القديمة والأُروبية الحديثة، وقد هيمنت هذه أو تلك على الأُخرى في حالة من حالات المتن برُمَّته. وهنا أيضاً تنفصل وضعية الشعر العربي الحديث لتجد مثيلاتها في **غير شرائط الشعر العربي القديم.** ولن يجد شوقي أو أدونيس معاً، ومن هذه الناحية، علاقة بالشعر المحدث، لأنه بكل بساطة لا يقول بالعودة إلى القديم (لنتذكر فقط مواقف أبي نواس من المقدمات الطللية) ولا بالتوجه نحو المستقبل. ويكون استعمالنا لصفة «الحديث» ولمصدر «الحداثة» مستخلصاً من هذا التصور الذي تنطق به النصوص نفسها، أكانت تقليدية أم رومانسية عربية أم معاصرة. لا فرق بينها على هذا

المستوى الشمولي. **بذلك نفصل بين منطوق النصوص وموقفنا النقدي للحداثة بتصورها السائد.** ومن ثم يكون إطلاقنا لصفة «الحديث» على هذا الشعر **اعتماد تسمية هذا الشعر لنفسه**، من خلال البنية النصية، والكتابات النظرية. وللمساءلة وحدها (في الجزء الرابع) أن تكشف عن موقفنا من المنطلق ذاته للتسمية.

التقدمُ هو ما تسمي به الحداثةُ نفسَها، ولكن مفهوم الحياة والحيوية سيفعل فعله أيضاً. ولنستمِرَّ في الانتباه إلى أن التصور الغربي للحداثة، وهو يتقاطع أو يتصاحب مع التصور الإسلامي، سيعطي للشعر العربي الحديث اختلافه الذي لاتستقصيه القراءة السائدة. وهو في السياق العربي سيُطرح كمشروع له التخطِّي الشعري للجرح الشخصي العربي وشعره معاً، بهدف إعطاء رؤية جديدة إلى الوجود والموجودات والحساسية بها. وهكذا أصبح التقدم في هذا الشعر مُصَاغاً في ضوء مفاهيم مكمِّلة هي النبوة والحقيقة والخيال (أو التخييل). والاختلاف بين التصور الغربي والإسلامي سينعكس على تأويلات هذه المفاهيم الأربعة وتعدد دلالاتها من متن لآخر، من التقليدية إلى الرومانسية العربية، إلى الشعر المعاصر. **وبذلك يكون المنطلقُ النظريُّ مؤالفاً بين هذه المتون ومخالفاً بينها في آن.** بين الائتلاف والاختلاف تنحفر الحدود، وتعثر القراءة على خطوتها الأولى.

4.1. المَتْنُ وَأَقسَامُ الدّراسَة

سيِّجَتِ الحدودُ الثلاثة حقلنا الإجرائي، فعيّنَتْ ما ستنشغل به الدراسة وما لن تنشغل به. وبحصرنا للمنطلق النظري الذي احتمت به حداثة الشعر العربي، منذ القرن التاسع عشر، وسمَّتْ به نفسها، يكون الشعر العربي الحديث شاملاً لمتن يتفرع إلى ثلاثة متون. **أولُها** التقليدية، **وثانيها** الرومانسية العربية، **وثالثها** الشعر المعاصر. سنتناول، لاحقاً، هذه التسميات، عند مباشرة تحليل كل متن على حدة. ولنا أن نوضّح، ثانية، عدم تطابق التحقيب والتصنيف مع القراءة السائدة، رغم ما يوهم بذلك، أو مَايُوهِمُ بتخليه عن التأمل في تصور الحداثة كما تبدت في الصراعات الشعرية والنقدية التي نمَتْ وتنوعت خلال المسار شبه الطويل لإبْدَالات الشعر العربي الحديث. مجرد وهْم. لأن هذا التعريف يتداخل فيه الزمَنِيُّ مع النظرية النصية التي وجّهتْ برنامج الحداثة الشعرية، مما يؤهل العناصر النصية والنظرية لتكون أساس تعريف الحداثة في عصر اختلفت فيه جذرياً عن معناها في قديمنا العربي.

لقد حرّرَنا تبَنِّي وصف البِنْيات النصية مِن كل قسرية في انتقاء النص او إقصائه، كما دفعنا مفهوم المركز والمحيط الشعريين إلى التعامل مع الشعر المغربي الحديث (كنموذج فقط

لتعدد المجيط الشعري) كمتن فرعي، لنصّه وضعيةُ النص الصدى، منذ العشرينيات إلى السبعينيات (لوضعية الشعر المغربي القديم أسئلة أخرى وكذلك لما يُكتب في المغرب من شعر منذ نهاية السبعينيات والثمانينيات وضعية مغايرة لابُدّ من التنصيص عليها)، وأفسح لنا تصورُ الحداثة إمكانية قراءة المتون الثلاثة المشكلة للشعر العربي الحديث، وهو ما يُحوّل المصطلح عن مقاصده المألوفة، ويحيط باتساع الزمان والمكان في الوقت ذاته. أما اللغات فما نزال في مرحلة طرح السؤال، كمرحلة أساسية في اكتشاف مسار القراءة. لذلك زمنه.

أهمية هذه الحدود نظرية ومنهجية، وهي أيضاً مضيفة لعوائق تستعصي مواجهتُها بسرعة، لأن تمديد مسافة المكان إلى جانب تمديد مسافة الزمان، ترحل بعيداً لتحتضن المنهج والمعرفة؛ فعدم اختزال أضلاع الشعر العربي الحديث يستوجب، نتيجة لذلك، عدم اختزال البنْيات والقضايا والأسئلة، والاحتراس في تحويل الأزمنة والأمكنة والمتون إلى مجرد مرايا خالصة الصقل، يحيل بعضها على بعض، لأن العلاقة بين أطراف العالم العربي، وبالتالي بين المتون المختلفة، لاتلغي الاختلافات. وهذا ما لم تحتط له جملة من الدراسات العامة أو الوطنية (بالمعنى السياسي) حين صمتت عن الاختلافات بين قوانين البنية الموحّدة لمَتْنٍ من مُتُون الشعر العربي الحديث، أو بين قصيدة وأخرى. من هنا يكون هذا البحث واصلاً بين الدراسات العامة والوطنية من جهة، وإعادة قراءة لمناهجها وأدواتها التحليلية من جهة ثانية، دون أن يكون الوصل متوازناً من حيث التناول، بين الاهتمام بوصل الشعر العربي الحديث وبوصل الدراسات حوله، لأن غاية الدراسة هي المتن الشعري قبل أن تكون الخطاب النقدي.

1.4.1. ومتون الشعر العربي الحديث، كما أسلفنا، ثلاثة رئيسة : الأول هو التقليدية، والثاني هو الرومانسية العربية، والثالث هو الشعر المعاصر. ثلاثة متون متباينة من حيث بنيتُها وفعلُها الشعريان، وأُسسُها النظرية، وتحقيبُها الزمني، ويخفي التباين مفاهيمَ مشتركة، **ويكون تأويلُها هو مصدر التباين**. من هنا تكون الزمنية مُؤَرَّخَةً هي ذاتها بأنساق الدوالّ النصية، فيكون التجاوب بين النص وزمنيته من خلال البنية النصية ذاتها وتأويل المفاهيم الذي يستحوذ عليها، فيبطل كل تعريف خارجي للزمن وللحداثة في آن.

وبعد القراءات الأولية والمتوالية للمتون، والمراجعات المستقصية لأهم الدراسات المختصة، تبيّن أن الدراسة ستقتصر على اعتبار عينات من الشعراء ونتاجهم الشعري لكل متن من المتون الثلاثة، في المركز الشعري ومحيطه الممثّل له في دراستنا بالمغرب، تكون لها، في الإجمال، إمكانية وكثافة استيعاب البنية العامة لكل متن من المتون، والتعامل مع نماذج شعرية ذات سلطة

نصية، بقصد المساهمة، مهما ضؤلت نتائجها، في تنظير الشعر العربي الحديث عبر وصف وتحليل بنيات هذه المتون، وقوانين إبدالاتها، وتميُّز النص المفرد داخلها.

ويقتصر انتقاء عيِّنات المتون على ثلاثة من الشعراء المنتجين للنص الأثر في المركز الشعري، وواحد للنص الصدى في محيطه. وهكذا يكون الممثلون للنص الأثر هُمْ محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي (مصر)، ومحمد مهدي الجواهري (العراق)، والممثل للنص الصدى هو محمد بن إبراهيم (المغرب)، بالنسبة للمتن التقليدي؛ وبالنسبة للرومانسية العربية فإن الممثلين للنص الأثر هُمْ خليل مطران وجبران خليل جبران (لبنان)، وأبو القاسم الشابي (تونس)، ويمثل النص الصدى عبد الكريم بن ثابت (المغرب)؛ أما متن الشعر المعاصر فيمثل النص الأثرَ فيه كلٌّ من بدر شاكر السياب (العراق)، وأدونيس (سوريا)، ومحمود درويش (فلسطين)، والنص الصدى يمثله محمد الخمار الكَنوني (المغرب).

ربما تجلّى هذا الاختيار مُلغِزاً، ولا ريب أنه جِدَالي، ولكن الصعوبات التي اعترضتنا، في انتقاء عينات الشعراء، ثم في انتقاء عيِّنات نصوصهم في مرحلة تالية، تتجاوب مع الصعوبات التي اعترضت غيرنا، داخل الثقافة العربية وخارجها. وما يُفصح عنه اختيار كهذا هو أن العيّنات هي التي اختارتْنا، أي أنها محددة للإشكالية التي نستضيء بها في إعادة بناء الموضوع.[19]

إن وجود أو عدم وجود شاعر ضمن العينة لايتضمَّن حكم قيمة بالضرورة، لأن الأساس في الاختيار هو شموليةُ قوانين البنية النصية ومُمْكِنُها، ومستوياتُ الفعل الشعري والأسئلة النظرية والمعرفية التي تطرحها نتاجات كُلّ شاعر من هؤلاء الشعراء.

2.4.1. تتوزع الدراسة عبر أربعة أقسام تضبطها لحظتان للقراءة. تشمل اللحظة الأُولى ثلاثة أقسام، يستقل كل متن من المتون في واحد منها، وهي :

19) مسألة اختيار عينة المتن المقروء من بين ما يشغل الباحثين، عند المرحلة الأُولى من عملهم. وكانت عينة الشعراء الذين اعتمدناهم في إنجاز **ظاهر الشعر المعاصر في المغرب** قد أثارت التساؤل أثناء مناقشة الرسالة وبعدها، وكنا آنذاك صرحنا بأن «الشعراء هم الذين اختاروني»، وهناك من اعتقد أن هذا الجواب صادر عن استخفاف. وبعد سنة عثرنا على الباحثة شوشانا فيلمان **Shoshana** Felman تقول بالرأي ذاته عن موضوع دراستها المعنونة بـ : **الجنون والشيء الأدبي**، دار سوي، باريس، 1978، وهو ماعبرت به على النحو التالي :

«... هي ذي، إذن، نقطة انطلاق فكرتي عن الجنون، انطلاق يشرح لكم بطبيعة الحال، لا كيف بلغت إلى اختيار الموضوع، ولكن بالأحرى، كيف أن الموضوع اختارني وفرض نفسه علي».

راجع الحوار الذي أجراه فيليب سوليرس **Philippe Sollers** مع الباحثة في مجلة :

Tel quel, Numeros 80, Eté, 81 Automne, 1979.

وقد ترجمنا هذا الحوار ونشر في مجلة **الكرمل**، ع 9، 1983، ص. 35 ـ 61.

القسم الأول :

يتناول النصوص التي تتآلف في التقليدية كمَتْن، وهذه النصوص اعتمدت الشعر العربي القديم كنموذج يتوحد مطلقُه في مبادئ ثلاثة هي التمركز حول الصوت، وأسبقية المعنى، والرؤية المتعالية للغة. وهذه جميعها لم تمنع وعْيَها الممكن[20] من لمس الشعر الحر وقصيدة النثر على السواء، حسب الفترات والتأثيرات. ولنا في في شوقي ومحمد بن إبراهيم والجواهري أمثلة على ذلك. وهذا يعني أن التقليدية لاتتعارض في مبادئها الضابطة مع مَا لاَ يتشكَّكُ فيها.

القسم الثاني :

يشمل مَتْن الرومانسية العربية التي أعلنت الصراع ضد مبادئ التقليدية وتأويلها لمفاهيم الحداثة، وحاكمت من خلالها الشعر العربي القديم، متعاطفة ومتعصبة للرومانسية الأُروبية والأميريكية، ثم متفاعلة مع الموشحات الأندلسية، بأشكالها العديدة. ومبادئ هذا المَتْن الشعري تلتحق بالمبادئ المشتركة للشعر الرومانسي الأُروبي في الوقت نفسه الذي لاتنفصل فيه تماماً عن النظرية التي تشغِّلُ الشعر العربي والمنطلق النظري الذي يستحوذ على حداثته منذ القرن التاسع عشر. أما الوعي الممكن فهو ذهاب وإياب بين الكتابة الصوفية والحكاية، ويعثر على نموذجه في الممارسة النصية لكل من جبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي.

القسم الثالث :

وندرس ضمنه الشعر المعاصر. وهو المَتْنُ الذي أصبح تعددُ الممارسة النصية فيها هو المعيار، حتى ولو كانت العادة (التي علينا غزْوُها) تقدّمها كممارسة واحدة ومتجانسة. ويتضح التعددُ في إعادة بناء شمولي للإيقاع، والصورة، واللغة، ورؤية العالم، وللنص كنسيج باختصار.

20) انشغل لوسيان غولدمان كثيرا بمسألة الوعي الاجتماعي ودراسته، ونحن هنا نفيد منه باستعمال **الوعي الممكن** الذي يعرفه كما يلي :
«المسألة إذن هي معروفة لا كيف تفكر فئة، ولكن ما هي التحولات المحتملة الحدوث في الوعي، من غير أن يحصل تعديل في الطبيعة الأساسية للفئة».
Lucien Goldmann. **La création culturelle dans la société moderne,** Bibl Mediations. Denoel. Gontier. Paris, 1971, p. 10.

هكذا يؤالف الشعر المعاصر بين مجموعة من الممارسات المؤسومة بأثر الذات الفردية للكتابة. وهذا الشعر لا يعكس مدرسة أو حركة (كما كان الأمر مع التقليدية أو الرومانسية العربية)، بل يعطينا بالأحرى نوعاً من **المُخْتَبَر**، حيث تجد الذاتيات، والثقافات، والرؤيات، واللغات نفسها في مواجهة العجز عن تسمية الحالات والأشياء والعلائق لوضع اجتماعي - تاريخي مخصوص يخترق الزمن العربي الحديث، ولذلك فإن المطالبة بالحياة والحيوية سترافق المفهوم المركزي للتقدم في هذا الشعر بصيغة مُوسّعة.

سيقرأ الشعر المعاصر غيرَه من المتون في ضوء تخلُّف الشعر عن تسمية العصر المعيش، وتشييج طاقات الجسدِ الحيّ، الفردي والجماعي، بالجسدِ المفهوميّ، واعتقال معطيات الحضارة الصناعية في مخابئ معزولة عن الأرضية العلمية والأنساق المعرفية التي تبادلت وإياها عملية الإنجاب.[21]

لقد شرع تأمُّلٌ دقيق، أحياناً، في اللغة الشعرية بنسْجِ ذاته مع الشعر المعاصر، جنباً إلى جنب مع العودة إلى النصوص العربية المنسية، المكبوتة أو اللامفكر فيها، وهو ما استدعى قراءة نقدية للثقافة العربية القديمة.[22] وسيذهب الوعي الممكن هذه المرة إلى غاية المطالبة بالممارسة النصية كـ«كتابة»، متأثراً بالممارسات النظرية والنصية في فرنسا[23] كما تأثر من قبل بـالنموذج الإنجليزي - الفرنسي، المتمثل في ت.س.إليوت - سَانْ جُون بَيْرس على الخصوص. وهنا أيضاً تستمر نظرية الشعر العربي مُشْتَغِلَةً في الشعر المعاصر، وقد غافلت وعْيَ الشاعر.

هذه الأقسام الثلاثة ذات اهتمام نظري، يركز على المفاهيم والتصورات التي تؤطر النص المفرد والمَتْن بمجموعه، ولكنها تعتمد التحليل الخاص بعناصر نصية، مع انتهاء كل قسم بتحليل مفصل للنص المفرد، فيكون الذهاب والإياب بين مشترك المتن وبِنْيَتِه من جهة، وخَصيصَة النص الواحد لكل شاعر على حدة من جهة ثانية. وتأتلف هذه الأقسام كلها في اللحظة الأُولى للقراءة.

21) تستحق هذه النقطة تحليلا مفصلا يتناول الحداثة الغربية منذ بودلير على الأقل إلى الآن. ونعطي مثالا ساطعا لرؤية شاعر فرنسي حديث، هو فرانسيس بونج، إلى تخلف الشعر عن الكهرباء. راجع :

Francis Ponge, texte sur l'Electricité, in **Lyres**, NRF, Pœsie / Gallimard, Paris, 1980, p. 72.

22) لن نستعمل في دراستنا مفهوم **التراث**، لأنه مفهوم إيديولوجي، يفصل الثقافة العربية القديمة عن صيرورتها وإبدالاتها التاريخية، ويجعل منها جسدا ميتا. ويحتاج هذا المفهوم لقراءة هيدجيرية - ديريدية.

23) بتصوّر رولان بارط وجوليا كريسطيفا لها، وكان أدونيس قد دعا إلى «تأسيس كتابة جديدة»، راجع **مواقف**، ع 15، 16، 17، 1971. وقد تناول الموضوع في أكثر من دراسة، وسنعود لذلك في الجزأين الثالث والرابع.

أما اللحظة الثانية فينفرد بها **القسم الرابع** الذي يعيد صياغة القضايا النظرية السابقة في تفريعات نظرية موسعة لها النصي والخارج النصي. وفي هذا القسم تلتئم التصوراتُ مجدداً بغاية اختبار ما تدعو إليه من قضايا وتساؤلات، وتتوسع القراءة لاستقصاء يركز على مُشْتَرك المتون، وبالتالي على مُشْتَرك الشعر العربي الحديث في المركز الشعري ومحيطه، ولتكون القراءة مفضية لمساءلة الحداثة.

لا تنغلق اللحظتان، والدراسة محكومة باللانهائية. ولهذا فإننا بتوزيع الأجزاء الأربعة على لحظتين نكون مستعملين لمصطلح اللحظة، كتصور، حسب تعريف لُوسْيَان سِيفْ Lucien Sève لها، أي أن «كُلّ علاقة هي لحظة في واقع هو أكثر أهمية : صيرورة، عملية نموٍّ يصبح الشيء ذاتهُ فيها شيئاً آخر، ويمرُّ إلى نقيضه. ومن هنا تتحقّقُ نتيجة جديدة وهي أن العلاقة لايمكن بطبيعتها أن تُستوعب كعلاقة مَعْزُولة، فكل علاقة هي علاقة مع علائق أُخرى، تشكّلُ معَها كُلاًّ عُضويّاً أوسَعَ وأعقدَ...».[24] هكذا تكون اللحظة الثانية منفتحةً على لحظاتها الموالية. وحصرُ الدراسة في أقسام أربعة إشعار بإمكانية أقسام أُخرى. تلك هي مرابطُ السفر في متاه ليل النص.

ونظراً لاتساع المسافة النصية، بين بداية ظهور بنية جديدة وتبلُور مُمْكِنِهَا، فإننا نقْترضُ من أُمبِرْتُو إيكُو Umberto Eco مفهومين هما العتبةُ السفلى والعتبةُ العليا،[25] مع نقلهما من الحقل الدلائلي إلى الحقل النصي. وهو ما يساعدنا على التمييز بين كَائِن البِنْيَة ومُمْكِنِهَا، ويسمح للتاريخ أن يكون مقروءاً في الخصيصة النصية.

2. الشّعْرية

يتمرْأى لنا موضوع **الشعر العربي الحديث** في صيغة متاه منذ الانطلاق. نسميه متاهاً لأن الطريق الذي يقود الباحثَ، القلِقَ، المسكونَ بجَدَارَةِ القَلَق، مكانٌ تتزوَّجُ فيه الأَضواءُ والعتماتُ. ولربما قيل إن هذا موضوع لايختلف عن غيره في شيء، إلاّ أن الوضعية الراهنة للبحث في الشعر، عالمياً، وفي الشعر العربي الحديث خصوصاً، تحتفظ بقضاياها، أكانت من طبيعة نظرية أم إبيستيمولوجية أم معرفية. حقّاً، إنَّ هذا لايصنع قطُّ استثناءً لموضوع «علمي» عند مقارنتِه بغيره، مع ذلك فإن حقول التحليل ليست لها الوضعيةُ نفسُها، وإذا كان الشعر مُشْتكياً أحياناً، فإن هذه المقدمة النظرية لاتتبنّى حالة الشكوى.

(24 Lucien Sève, **Une introduction à la philosophie marxiste,** Coll. Terrains, Editions Sociales, Paris, 1980, p. 71.

(25 Umberto Eco, **La structure absente,** Mercure de France, Paris, 1972, p. 24 – 25.

1.2. الشّعْرية والشّعْرية العرَبيّة

ينطلق البحث العلمي من التساؤل المعرفي، وهو ما يجعل الواقعة العلمية تنتج عما يسميه باشلار G. Bachelard بالغزو،[26] كفعل أوليٍّ. وما يسْتتبع خطوة مماثلة هو أن يظهر التساؤل بتعدده، للذين يرتاحون لرؤية نُمُوّ حدسٍ مفاجئ، غيْر مُشكّلٍ لعائلة متجانسة وموحدة. ولكن الأَسئلة تنقسم على ذاتها وتتقاطع. ويجد الباحث نفسه أَمام أَسئلة يمكن الوصول إلى أجوبتها حالياً، وأُخرى مستعصية أجوبتُها في المرحلة الراهنة من البحث. ونص هيدجر، المثبتُ في الصفحات السابقة، شفاء للقناعات المريضة.

1.1.2. كيف يمكن تحديد انتساب قصيدة عربية للشعر العربي الحديث ؟ ما هي البنيات التي تضبط هذه القصيدة أو هذا الشعر ؟ ما الفرق بين بنية قصائد المتن بمجموعها وبنية القصيدة المفردة ؟ كيف تقُوم القصيدة بإنتاج دلاليتها ؟ هذه العائلة التمهيدية من التساؤلات تمنحنا إمكانِية اختراق الخطوة المنهجية والإبيستيمولوجية، كما تتضمن جغرافية السفر في ليل القصيدة، حيث السماء والأَرض تنكفئان بصمت في مكان له أسراره.

ما هي الوضعية الإبيستيمولوجية للقصيدة ؟ أهي دَلِيلٌ أم دَالٌ أم مَدْلُول ؟ ما هي طبيعة العلاقة والاختلاف بين النص الشعري والنصوص الأَدبية والفنية الأُخرى ؟ بين النص الشعري والنص غير الشعري ؟ بأي حدٍّ نعرّفُ النصَّ الشعريَّ : ببنْيته ؟ أم بسياقه ؟ أم بتداوُله ؟ تكتم هذه الأَسئلةُ عتمتها المتوهجة، والنظريات كما نماذج التحليل المقترحة إلى الآن من لَدُن اتجاهات «علم الأد » أو «علم النص»، سواء أكانت تعود إلى الشعرية أم الدلائلية Semiotique بفروعها وتعارضاتها، تُعلّمنا أن سلطةَ النص لامتناهية، فيما هي النظريات ونماذج التحليل متناهية. وما مقارَبتها إلا نافذة تحمل خيانتها في ذاتها، من غير أن تكون الخيانة، هنا، دالة على اقتراف ذنب أو خطيئة، لأَن الخيانة ملازمة لكل مقاربة.

2.1.2. نحن متورطون، في هذه المرحلة من البحث، في الجواب عن جملة من الأَسئلة المتعلقة بالوضعية الإبيستيمولوجية للشعر. إن جواباً من هذا القبيل لا يعطي الامتياز لاختيار أعمى يقع على خليط من النظريات تؤهّلُهُ الصدفةُ لِلَذّةِ إرْشَادِ خطوات البحث.

وإذا كان بناء الموضوع يمر، منذ البدء، بالغزْو، فإن مهمتنا ستكون كامنة في تعيين الآثار المؤدية للقبض على غاية هذا العمل، غير أن اتباع غاية مماثلة يتجاوب مع الطريقة التي سنعيد بها التفكير، دفعة واحدة، في التصورات والمفاهيم.

(26) راجع على الخصوص :

Gaston Bachelard, La Formation de L'esprit scientifique, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1977, P. 23.

3.1.2. كنا من قبل صرحنا بأن استراتيجية عملنا حول «الشعر العربي الحديث» ذات طبيعة نظرية، وهي تستعين بتحليل البنيات والخصائص النصية، مهما كان محدوداً، بغاية العثور فيها على النظام والحركية المتحقّيتين لِمَتْن محدد. هو عمل تنظيريٌّ لهذا الفعل الشعري لا تأريخاً له.[27] وعملنا هذا تعترضه حواجز نظرية ومعرفية، منها ما يتعلق بالشعر ونظريته، حسب المعطى الأُروبي والأَميريكي الراهن؛ ومنها ما يتعلق بالشعرية العربية.

4.1.2. إن الشعر ونظريته، على السواء، يندمجان في وضعية أوسع، هي وضعية النص الأَدبي. وسنكتفي بطرح تعريفين لإبانة التعارض بينهما.

تنتمي القصيدة، ككل نص مُسَمّى أدبيّاً، إلى **لغة معزولة** بحسب رولان بَارْط،[28] فيما يتوقف فعل تسمية نص من النصوص، بدخيلة المؤسسة الأَدبية، على الشرائط الخارج النصية في رأي يُوري لُوتْمَان Iouri Lotman.[29] يعود التعريف الأَول بالأدب إلى اللسانيات، وهو متأثر بالشكلانيين الروس وجماعة حلقة يِينًا Iena الأَلمانية من قبلهم، فيما يتخذ التعريف الثاني من النظرية الإعلامية (نظرية التلقّي) منطلقه. ولكن التعريفين معاً غير إجرائيَّيْن بالمقارنة مع التصورات الأَخيرة التي أَصبحت تضع مفهوم النص ذاته موضع الاتهام.[30]

هذه القضايا الأَولية تستوقفنا، بطبيعة الحال، وتنبهنا لأَهمية مراجعة التصورات المهيمنة منذ أرسطو إلى الشكلانيين الروس بخصوص الشعرية، ثم مراجعة هذه التصورات في النظرية

27) تطرح العلاقة بين نظرية الأدب وتاريخ الأدب مسألة نظرية ذات أهمية قصوى. ونفيد هنا من أوستن وارين ورينيه ويليك في تناولهما لها حيث يقولان :
«هذه التمييزات (بين نظرية الأدب والنقد والتاريخ) واضحة، معتدلة، وبالتالي مقبولة بشكل واسع. غير أنه ليس من الشائع التأكيد من أن هذه المناهج ـ وقد عينت بهذا الشكل ـ لايمكن أن تستعمل في عزلة عن غيرها، وأن كلا منها يستوعب الآخر استيعابا شاملا بحيث لايمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد والتاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد. ومن الواضح أن من المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة».
كتاب **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972، ص.47.
واتفاقنا مع المؤلفين في هذا التصور ضمني في اختيار الموضوع، بالإضافة إلى أنه لا يلغي إعادة النظر في تصور تاريخ الأدب ذاته، كما دعا إلى ذلك النقد البنيوي. راجع رولان بارط، على سبيل المثال، في كتابه :
S/Z, Coll. « Tel quel », ed. Seuil, 1970, p. 22.

28) Roland Barthes, in **L'universelle Bordas**, T. VIII, Littérature.
راجع الترجمة في **الثقافة الجديدة**، المحمدية، ع28.

29) Iouri Lotman, **La structure du texte artistique**, Bibliothèque des sciences humaines, N.R.F, Gallimard, Paris, 1973, p. 390.

30) نقصد على الخصوص النقد التكويني، وكان جاك بوتي Jacques Petit قد كتب سنة 1975 بأن «النص لا يوجد»، وهذا ما سيتناوله ثانية لوي هاي. راجع :
Luis Hay, le texte n'existe pas in Revue **Poétique**, N° 62, Avril, 1985, p. 147 – 158.

الدلائلية أيضاً، خاصة وأن هذه الأخيرة شرعت في اقتحام دراسات عربية، في المغرب قبل المشرق. وتستلزم المراجعة عدم نسيان النظرية الأوروبية الرومانسية. إن التصور المطلق للشعر يفعل في التنظيرات القديمة والحديثة، وهو ما تُجسِّدُنه مقولة اللاستمرارية ضمن الاستمرارية، المعبَّر عنها بصيغ عديدة، ومنها في العصر الحديث حضور الثابت في المتحول كما لدى رُومَان يَاكُبْسُون،[31] والتحليل المبتهج، بإمضاء نورْثْرُوبْ فْرَايْ Northrop Frye، بصدد تحليله للقانون الكبير الضابط للأدب الغربي.[32]

5.1.2. هذا لايكفي.

أ) إن التصورات السابقة الذكر تنادي على أثر آخر، لايمكننا رؤيته وإدراكه إلاَّ بحركةٍ أبطأ. فالشعر العربي، كأثرٍ، مُلْقىً به، وبعنايةٍ فائقة، إلى نهايات النسيان.

يقترح علينا أرسطو شعريةً معياريةً، أساسُها العناصر والقوانين القَبْليَّةُ؛ ومطلقةً، تعتمد المحاكاة والاستعارة؛ فيما هي وصفية.[33] ولم تفلتِ الشعريات العربية القديمة من تصوُّر مماثل هو، من جهة أُخرى، وضعية مشتركة بين الشعريات القديمة، أكانت أُروبية أم غير أُروبية، هندية، ويهودية، وصينية. والتصوُّر القَبْليّ، المعياريّ، والمطلقُ للشعريات العربية، يُخضِعُ تعدُّدَها، قبل لقاء النقد العربي بكتاب **الشعرية** لأرسطو أوْ بعده. ورغم أن دراسات ذهبت مذاهب متباينة في المقارنة بين **الشعرية** لأرسطو والشعريات العربية، وهي متداولة، فنحن لانستطيع لمس هذه المسألة ثانية إلاَّ عن طريق وسائل أُخرى للتحليل.

(31) Roman Jakobson, **Six leçons sur le son et le sens,** Coll. Arguments, ed. Minuit, Paris, 1976, p. 29.

(32) Northrop Frye, **le grand code,** coll. poétique, Ed. Seuil Paris, 1984.

والقانون الكبير الضابط للأدب الغربي، بالنسبة لفراي، هو **الكتاب المقدس**.

ونتذكر هنا أيضا، قولة ت.س. إليوت التي تسير في هذا الاتجاه، وقد جاء فيها : «إن لكل أدب أوروبا، بدءا من هومير، وجودا متزامنا كما أنه يؤلف نظاما متزامنا». راجع كتاب **نظرية الأدب**، م.س.، ص.336.

(33) يقول هييد كوتنر Heide Göttner في هذا الصدد :

«كنا نتوفر على «شعريات» عديدة، قبل زمن طويل من تأسيس دراسات أدبية في صيغة علم حقيقي ذي طموح نظري، ويتعلق الأمر بمجموعة من القواعد الموجهة لخلق أعمال شعرية جديدة وللحكم على أعمال وجدت قبل ذلك. لن نعينها، وسنكتفي بالإشارة إلى التي كانت لها أصداء أكثر من غيرها في تاريخ الأدب الأوربي، ونقصد بها كتاب **الشعرية** لأرسطو الذي يلعب دورا مركزيا في التقديم الكلاسيكي، وعند النهضة التي ظهر فيها مجددا، وحتى في الكلاسيكية الغربية التي يؤثر فيها بطريقة حاسمة.

وكتاب «الشعرية» لأرسطو يقدم، كما هو الشأن بالنسبة للشعريات الأخرى، خاصية معيارية **قبْلية**، باعتبارها أداة نقدية كما هي أداة برنامجية». راجع :

Heide Göttner, Méttrodologie des théories de la littérature, in **théorie de la littérature,** op. Cit., p. 20.

ويمكن أن نطبق على المنهج المعياري ما قاله سوسير على النحو القديم، حيث يرى أنه «يهدف فقط إعطاء قواعد لتمييز الأشكال الصحيحة عن الأشكال الخاطئة، فهو دراسة معيارية، بعيدة جدا عن الملاحظة الخالصة التي وجهة نظرها ضيقة بالضرورة».

Ferdinand de saussure, **cours de linquistique générale,** op. cit., p. 13.

مقابل ذلك، فإن ما يطرح علينا أسبقيته العملية، والملحاحة، هو الإنصات لصوت وحيد، يطالب بحق الشعرية العربية في اختلافها عن الشعريات الأُخرى، بانتمائها لما يُسمّى الغربَ والشرقَ معاً. ولا نتغيّا، هُنَا، تَمَلُّكاً شقيّاً للذات، كما أننا في منأى عن الإقرار بهُوية ما يُسمَّى عادة بالشرقية، ما دام الشرق يكاد يكون من اخْتِرَاع الغرب.[34] الشرقُ / الغربُ، هذه الثنائية الميتافيزيقية المتعالية والمهيأةُ للتفكيك الديريديِّ (نسبة إلى جاك ديريدا) تمنحنا مكاناً آخر للقراءة. ولا يكون الاختلاف، تبعاً للتفكيك الديريديّ، هو «الموجودُ ـ الحاضر، صاحبُ الامتياز، الفريدُ، المبدئيُّ أو المتعاليُّ الذي نبتغيه. إنه لايحكُمُ شيئاً، لا يبسُط سيطرته على شيء ولا يمارسُ في أي مكان سلطةً مًّا. لايُعلن عن نفسه بحرفٍ أكبر majuscule. ليستْ مملكةُ الاختلافِ غير موجودة، ولكنه يؤجّجُ هدْم كُلِّ مملكةٍ».[35]

ب) أعطى العربُ القدماءُ للشعرية تسميات عديدةً، أشهرها «صَناعة الشعر» لابن سلام الجمحي،[36] و«صِناعة الشعر» للجاحظ،[37] و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و«قواعد الشعر» لأبي العباس أحمد بن يحيى،[38] و«عيار الشعر» لابن طباطبا، و«علم الشعر» لابن سينا.[39] والتسمية المهيمنةُ هي «صِناعة الشعر» التي نعثر عليها بوفرة لدى أبي هلال العسكري، وابن رشيق، وحازم القرطاجني وغيرهم.

وتدل هذه التسميات، وكذلك الأعمال، على تنوُّعِ وغِنَى الاهتمام بالشعر لدى العرب القدماء، وهو، لا محالة، جديرٌ بالتأمُّل والتحليل والنقد. إلاّ أن الإشكالية المُوَجِّهَة والمواجهة للباحث تتجاوز حدود التأثرات والمقارنات، أو الاختفاء وراء حنين مُشْتَبَهٍ فيه. إنها، بعبارة أُخرى، ترغمنا على **فكّ الارتباط** مع مشروع القراءة السائدة بغاية التفرُّغ لما يرسُم المصير

34) يقول إدوارد سعيد : «فقد كان الشرق، تقريبا، اختراعا غربيا» راجع كتابه **الاستشراق**، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1981، ص.37.

35) Jecques Derrida, La différance, in **théorie d'ensemble**, Coll. « Tel quel », ed. Seuil, 1968, p. 60.

36) يقول ابن سلام :
«وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات : منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان».
طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، بدون تاريخ، ص.5.

37) يقول الجاحظ :
«والمعاني مطروحة في الطريق يصدفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن وتميز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء. وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير».
راجع كتاب **الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1969، ج 3، ص.131 ـ 132.

38) أبو العباس أحمد بن يحيى، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، 1966.

39) راجع المدخل الأول لهذا الكتاب.

المتعالي لهذه الشعريات. وباتخاذها هذه الخصيصة المتعالية المشتركة سيكون استعمالُنا، من الآن فصاعداً، لمفهوم **الشعرية** العربية القديمة في صيغة الإفراد مُبَرَّراً. ومن ثم فإن المصاعب تشرع في الانبثاق بمجرد ما تتَّبعُ القراءةُ مسار تقْدِ هذه الخصيصة المتعالية المتحكمة في الشعرية العربية، وبهذا أيضاً يكون التصور النقدي للنظرية الشعرية سابقاً على البناء (سنعود لذلك).

ج) شكلت الشعرية العربية حقْلاً مُدْمَجاً، بصورة أو بأُخرى، في حقل الدراسات القرآنية، ولا حاجة بنا للاستشهاد أو البرهنة على ذلك الآن. سنتولّى الأمر في مسار الأجزاء الأربعة للكتاب. فالشعرية العربية كانت فرعاً من الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني، وإبراز لغته المعجزة التي لاقدرة لأيِّ نص غيره على التّشبُّهِ بها، فبالأحرى تحدِّيها. هكذا كانت كل من دراسات الإعجاز القرآني، ودراسات الشعر (والنثر) تضع الحدود.

وتكون الشعرية العربية مُلحَقَةً بالدراسات القرآنية أو مشتقَّة منها، بمعنى أن قضاياها وحلولها ليست بالضرورة مختصة بحقل النص الشعري. من هنا ينبثق مشهد القصيدة المعلقة بين المُقدَّس والمُدنَّس، لدى هؤلاء وأُولئك، وهو ما نعثر عليه ضمنياً في الدراسات الخاصة بالشعر والشعرية مثل **طبقات فحول الشعراء، والشعر والشعراء، ونقد الشعر، والموازنة، والوساطة، والعمدة**، كنماذج ذات سلطة معرفية، بل سلطة تاريخية كذلك؛ أو نعثر عليها صريحةً في الدراسات القرآنية والبلاغية مثل **إعجاز القرآن**، وكتاب **البديع، ودلائل الإعجاز**، وهي نماذج متباينة في موقفها من الاحتجاج بالشعْرِ في إثبات إعجاز القرآن، أو في موقفها من إبدالات البنية الشعرية ذاتها، وخاصة لدى الشعراء المحدثين. ويمكن في هذا السياق إعطاء كتابي **العمدة وأسرار البلاغة**، حُجَّتيْن في الدفاع عن دراسة الشعر سواء بمفرده أو ضمن الدراسة القرآنية، وهو دفاع يصرِّحُ، على الدوام، بمشهد القصيدة المعلقة بين المقدَّس والمدنَّس.

والمشهد الموسَّع الذي حاولنا إثارته لايدعو، في بنيته العامة، إلى الاستغراب أو الأسف. فالشعرية العربية تتّبعُ الخط الذي تبنّتْهُ حضارات وثقافات أُخرى قديمة، وها هي الدراسات اللغوية والبلاغية اليهودية والهندية والصينية، على سبيل المثال، مؤسَّسة على النصوص المقدسة، وبها أصبحت خصيبة، ولو أنّ هذه النصوص ليست من طبيعة أدبية.[40]

40) يقول نورثروب فراي بهذا الصدد :

«كل كتاب مقدس هو، كقاعدة عامة، مكتوب بكثافة هي على الأقل كثافة الشعر، إلى الحد الذي يكون فيه، كما الشعر، وثيق الصلة بلغته. والقرآن، على سبيل المثال، منشبك بالمميزات النوعية للغة العربية، مما جعلها، عمليا، تنفذ إلى كل مكان دخلت إليه

ولكن الشعرية العربية التقت بكتاب **الشعرية** لأرسطو أيضاً، بعد انشغال العرب بالفلسفة، وقد كان هذا اللقاء على مستوى خصائص نصية لا تمتُّ بصلة مباشرة للشعر العربي، وهو الشعر الدرامي والملحمي اللذان انكب أرسطو على دراستهما، واستخلاص عناصرهما وقوانينهما، في القسم الذي وصل إلينا من كتابه على الأقل، وهو القسم الذي ترجمه العرب ووضعوا، في ضوئه، مساراً مُغَايراً للشعرية العربية، من غير قراءته قراءة نقدية. كان ذلك غير مُمْكِنهِمْ.

متعاليات الدراسة القرآنية واللغوية العربية القديمة، ثم متعاليات كتاب **الشعرية** لأرسطو تركت الشعرية خارج الشعر، والشعر العربي خصوصاً. لذلك نتقدَّم بفرضية هيَ أن الشعرية العربية دراسة **مَكْبُوتَة**،[41] وهي ما تزال كذلك إلى الآن، لأنَّ النظريات الحديثة تمارس بدورها كَبْتاً للشعرية العربية، بطريقة لا يقل فيها الكبتُ الحديثُ عن الكبْت الذي مارسته عليها الدراساتُ القديمة.

د) من هنا تنبثق أهمية اتباع طريقة الغزو المزدوج[42] لحقل الشعرية العربية؛ فمن ناحية سنتوجَّه نحو غزو التصورات والمفاهيم والأدوات، المتداولة في حقل الدراسات العربية، بهدف تفكيك أُسسها المتعالية والميتافيزيقية؛ ومن ناحية ثانية غزو نظريات أُروبية وأميريكية حديثة عثرت على سبيلها إلى الشعرية العربية القديمة، ومن خلالها تمت إعادةُ قراءة الشعر العربي قديمه وحديثه، فضلاً عما يعتمل في المتداول مِمَّا لم يدخل بعد إلى الدراسات العربية. هي مهمة نظرية، **ولا مجال للنظرية الشعرية في عملنا خارج تصورها النقدي**. نقول ذلك ونحن نعلم أن التجاوز النهائي للمتعاليات غير ممكن كليةً. ذلك هو الدرس الهيدجيري بامتياز.

الديانة الإسلامية. والمفسرون والدارسون اليهود، من ذوي الاتجاه التلمودي أو القبّالي، انشغلوا حتما، وعلى الدوام، بالخصائص اللغوية الخالصة للنص العِبْري من العهد القديم». **Le grand code**, op. cit., p. 41.
ومع ذلك يميز فراي النصوص المقدسة عن النصوص الأدبية، حيث يرى أن النصوص المقدسة ليست من طبيعة أدبية. المرجع السابق.، ص. 100.

41) نستعمل هنا كلمة «الكبت» بمعناها اللغوي في العربية، وهو كما جاء في **اللسان** : الصرع والخيبة والإخزاء. وبهذا جاءت في بيت المتنبي :

أزل حسد الحساد عني بكبتهم   فأنت الذي صيرتهم لي حسدا

ولا نستبعد معنى الكلمة في التحليل النفسي، وهو حسب فرويد : «ظاهرة لا واعية للدفاع يقصي بها «الأنا» غريزة (جنسية، عدوانية..)، أو فكرة معارضة لمتطلبات «الأنا الأعلى».

42) ويسميها عبد الكبير الخطيبي بالنقد المزدوج، وهي التي عرضها في العديد من أعماله، مفيدا من ميشيل فوكو وجاك ديريدا على الخصوص. راجع كتابيه المترجمين إلى العربية، وهما : **النقد المزدوج**، دار العودة، بيروت، 1979، **والاسم العربي الجريح**، دار العودة، بيروت، 1980.

2.2. أَوْضَاعٌ متَعَارِضَة

سيكون للتنظير وللتحليل معاً، في هذا البحث، مسار متعدد المنعرجات، وبه لن يستسلم دوماً للخط المستقيم. النظرية وحدها ستتكفل بمراقبة إعادة البناء، لأنه «لا يمكن، بدون نظرية، ضبطُ أداة واحدة، ولا تأويلُ قراءة واحدة» كما يقول دوهيم P. Duhem.[43] ويلزمنا أن نحدد، في هذا السياق، تصورَنا للنظرية، حتى نوضح القضايا الأساسية ونتجنب سوء تفاهم غير مقصود.

1.2.2. غالباً ما يؤالف الباحثون، من عرب وغيرهم، بين النظرية والبناء، بل إن هناك ظاهرة عربية تتميز بالنفور من تصور النظرية كهدْمٍ وبحثٍ واستقصاء. ولكن النظرية لا تنحصر في تصور واحد هو البناء. وتاريخ التصورات في أُروبا، على الأقل، يحيلنا على ذلك. ونأتي، في الحقل الشعري، بقولة لإزْرَا بَّاونْد جاء فيها «إن الشعر حيوي بالنسبة لأي مجتمع من المجتمعات». نقدّم قولة شاعر على قولة عالم، رغم أن السائد في الدراسة العربية الحديثة (على عكس القديمة) هو إغفال أقوال وملاحظات الشعراء. لهذا الإغفال دلالته. هذه القولة تشير إلى حدود الخطر في نظرية الشعر، لأن الشعر يصبح متجاوِزاً للشعر، ليذهب نحو معنى التاريخ ومعنى الذات الكاتبة.

إن العلاقة بين النظرية والبناء تربط النظرية بالعلم، وفي العلاقة بينها وبين الهدم وصلٌ بين النظرية والنقد. لذلك أبرزْنَا من قبل أن النظرية الشعرية في عملنا ذات تصور نقدي، ومهّدْنا لذلك بعنصر المتعاليات المهيمن على النظرية الشعرية لدى العرب وغيرهم، بمن فيهم من الأُروبيين. العلاقة بين النظرية والنقد منسية. لنتذكَّر قليلاً. إن ديكارت يتأسس تصوُّره للنظرية على النقد والهدم، وقد توجَّه بالنقد لمفهوم العصور الوسطى عن الطبيعة. وكذلك هي وضعية النظرية لدى هيدجر وميشيل فوكو وجاك ديريدا على سبيل المثال. لقد توارثنا العلاقة بين النظرية والعلم عن أرسطو الذي يجعل منها تأمُّلاً في الحقيقة، ولا مكان للممارسة فيها. وهذا التصور الموروث يتطلب نقداً هو الآخر، لأن العلم يعني التقنية، فيما النقد لا ينحصر في التقنية. إننا نقترض من العلم الأُسس الإبيستيمولوجية، ولكن هذا لا يؤدي بنا إلى نسيان ما ليس تقنية في الدراسة الشعرية. عند هذا الحد تكف أوهامُ الانصياع للتقنية في العلم عند الدراسة الشعرية. وتكون النظرية بحثاً متجدداً، لا نهاية لها. تتزوج النظريةُ المغامرةَ النقديةَ لما يتجاوز التقنية ويسكنُها في آن. مغامرة لاضمان لها غير اتباع مسارات النقد. هكذا تكون النظرية مواجَهةً

43) عن كتاب :

P. Duhem, **La théorie physique : son objet, sa structure**, La metier de sociologue, op. cit., P. 55.

للمآزق ومحكوم عليها بالانتساب إلى المآزق. لاتبسط ولا تختزل، لأنها لا تستطيع إخضاع ما يتعداها في النص وكاتبه وتاريخهما.

بهذا التصور النقدي للنظرية[44] نبتعد عن تصورها الأحادي المتداول، وننفصل عن الموقف الأخلاقي من فعل النقد والهدم. وبه أيضاً نحصر النقاش حول ما سيَلي في مدخل التعريف ذاته للنظرية.

2.2.2. هناك تعامل سائد، عبر البلاد العربية، مع النظريات الشعرية الأُروبية والأميريكية كما مع الشعرية العربية القديمة في غياب تحديد إشكالية درسنا الشعري الآن، ولهذا صرحنا من قبل بأن إشكالية هذه الدراسة ليست هي التي استحوذت على ابن سلام الجمحي أو قدامة بن جعفر أو الجرجاني أو ابن سينا أو حازم القرطاجني أو السجلماسي، ولا هي التي استحوذت على الشكلانيين الروس أو الشاعريين والدلائليين في أُروبا وأميريكا، من ياكبسون إلى ميخائيل ريفاتير Michael Riffaterre. والتصريح باختلاف الإشكالية لا يلغي ضرورة **اقتراض رأسمال التصوُّرَات** وإعادة بنائه في الوقت ذاته. وبدون هذا التمييز سنسقط في استدامة السائد.

لن نتردد، انطلاقاً من ذلك، في إبراز اللحظة الحرجة التي تجتازها التنظيرات والدراسات الشعرية والدلائلية منذ سنوات، في هذه المنطقة أو تلك من العالم، لدى هذه الجماعة أو تلك، وهي لحظة لم تنعكس بعدُ في الدراسات العربية، المأخوذة راهناً بنموذج الدلائلية.

لقد بَدَا واضحاً أن تنظيرات ومناهج تحليل الشعر قد بلغت مرحلة تأْسيس تاريخها الحديث، منذ الأعمال الشهيرة للشكلانيين الروس الذين تبنَّوْا وضعية اللسانيات، مما ساعد هذه التنظيرات والمناهج على أخذ مكانها إلى جانب المناهج القديمة. ولم يتمَّ هذا بعدُ على المستوى العربي. إن هذا التاريخ أصبح الآن طويلاً، ولن نعرض له بقدر ما سنركز على ما يشكل دلالة نظرية ومنهجية، ثم سيتجدد اللقاء به في الأجزاء الأربعة للدراسة، حسب القضايا المطروحة. وما نشير إليه هو أن النجاح الذي حصلت عليه هذه النظريات والمناهج لم يعد مقنعاً تمام الإقناع، كما كان عليه الأمر في البداية، سواء أتعلق الأمرُ بغزو خصائص النص أم تحديد المسارات السرية التي ينسجها خِلْسَةً حتى يعطي الفعل الشعري صدمتَه الخاصة التي اعتدنا على تعريفها بجمال النص، أم بالقبض على معنى القصيدة، أم أخيراً بضبط القوانين الداخلية و/أو الخارجية للمتخيَّل الشعري.

44) راجع على الخصوص الفصل الأول من كتاب:
Henri Meschonni, **Critique du rythme**, Verdier, Paris, 1982.

3.2.2. لهذه القضايا أنصارُها ومُريدُوها في مراكز البحث. هنا وهناك نلمس الدعوة إلى إعادة بناء «علم النص الأدبي» حسب المقاربات التالية :

أ) هناك تبعية الشعرية للسانيات، كما قال بها ياكبسون. وهي اليوم تتطلب إعادة قراءة العلاقة بين العِلْمين. وقد عرفت الثلاثينيات نقطة انطلاق من هذا النوع مع ميخائيل باختين.(45) وها نحن بعيدون عن مرورٍ أصمّ أمام نتائج هذه التبعية.

ب) يسير تطور «علم النص الأدبي» جنباً إلى جنب مع وضع العلوم، التي تستحوذ على هذا الحقل من التحليل، على محكّ الاختبار. إن الدلائلية لاتخفي تجاوزها للشعرية. وهنا أيضاً لا نعدم المبررات والحجج. فغْرِيمَاس Greimas وكُورْتِيسْ Courtès يفسران موقفهما، على سبيل المثال، قائلين : «إن طرح أدبية أو شِعرية قِسْم مُعيّن من الخطاب كفرضية، معناه وضْعُ العربَة أمام الحصان ! هناك أرضية مشتركة من الخصائص والتمفصُلات، وأشكالُ تنظيم الخطاب التي علينا اكتشافُها قبل الاعترافِ بقراءة نمطٍ مُعَيَّن أو تحديدِه. وهكذا فإن موقف الشعرية، المُعْتَبَرِ كعِلْمٍ واثق من خصائص موضوعه، غير قابل للإثبات في إطار النظرية الدلائلية».(46) وهذا الموقف ذاته بحاجة لقراءة نقدية أيضاً. فَمُوكَارُوفسْكِي Mukarovsky، الذي يحتل مكانة المُعَلّم المشترك للدلائلية الأدبية، لم يزدْ على إثارةِ مسألة انتماء الشعر إلى الأنساق الدلائلية الأُخرى. والحجة التي يقدمها غْرِيمَاس وكُورْتِيس تأْخذُ درْسَها الإفتتاحي من محو عدم الصفاء الإبيستيمولوجي للشعرية، ليُحِلاً الدلائلية محلّها.

ج) وعلى العكس من ذلك فإن كُلاً من يُوري لُوتمان وأُمبرتُو إيكُو، حتى لا نذكر إلاّ عِلَمَيْن مشهود لهما، لا يُبْعِدَان الشعرية بصراحة.(47)

د) وإذا كانت جماعة μ مُو، تمجّدُ البلاغةَ على حساب كُلٍّ من الشعرية والدلائلية،(48) فإن أعمال هنري ميشونيك Henri Meschonnic وتزفيطان طودوروف وجيرَار جُنيت Gerard Genette، كأمثلة متباعدة ومتعارضة فيما بينها، تثبت حيوية الشعرية كما تؤكد أن

45) راجع : **Mikhaïl Bakhtine**, les frontières entre poétique et linguistique, in Tzvetan Todorov, **Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine,** Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1981, p. 243.

46) **A.J. Greimas, J. courtès, Semiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,** Hachette Université, Hachette, **Paris, 1979, p. 283.**

47) لا يطرحان في أعمالهما ما يشير إلى إلغاء الشعرية بقدر ما يهتمان بالدلائلية.

48) راجع على الخصوص كتاب :

Groupe µ -Rhétorique de la poésie, éditions complexe, Bruxelles, 1977.

الافتراضات الإبيستيمولوجية تلعب الدورَ الحاسمَ في بلورة النظرية، وأن الشعرية هي، قبل كل شيء، منتوجٌ مطابقٌ للافتراضات الإبيستيمولوجية التي تنطلق منها.

ونستخلص من هذه المواقفِ أربعةَ اختيارات، وهي الاختيار الذي يجعل الشعرية جزءاً مندمجاً في الدلائلية،[49] والذي يعلن عن نهاية الشعرية،[50] والذي لا يشير إلى الحدود بينهما،[51] والذي يثبتِ أخيراً انتماء النص الشِعري إلى الشعرية لا إلى الدلائلية.[52]

4.2.2. تظلُّ أغلبُ الشعريات الأُروبية، حسب جيرَار جُنيت وتزفيطان طودوروف، متأثرة إلى حدٍّ كبير بالشعرية الرومانسية الألمانية، التي يعود فضْلُ إنشائها لجماعة حَلْقَة يِينَّا منذ 170 سنة على التقريب.[53] وبناء على هذه الملاحظة سيُعِيدُ جانْ - مَاري شَايْفِر Jean Marie Schaeffer قراءة هذه النظريات في ضوء الرأي العام الرومانسي الذي يُجَسْدِنُ الوصلَ بين مقترحات خمسة :

(1) الشعر نشاط إنسانيٌّ ذو مكانة رفيعة على الخصوص.

(2) للشعر علاقة متميزة بـ«الحقيقة»، وهي علاقة لا تملكها الأشكالُ الأُخرى للممارسة الإنسانية، ولا يملكها العلمُ بالذات (هذه الحقيقة - حسب النظرية - لاهوتية، «إِنْسِيَّة»، سياسية، نفسية الخ...).

(3) العلاقة التي للشعر مع «اللغة المتداولة» هي نفسها التي لأيِّ فنٍّ مع مادّته : فما يمثّلُهُ الحجرُ بالنسبة للنحاتِ هو ما تمثله اللغة العادية بالنسبة للشاعر.

(4) الشعر لغة مستقلة عن اللغة اليومية. فاللغة الشعرية تمثّل جوهر الشعر، وهي في الوقت نفسه جوهر اللغة في حد ذاتها. وخاصيتاها الأساسيتان هما الغاية في ذاتها (اللُّزوم)، والتعليل (مفارقة اللغة الناقلة).

49) موقف غريماس.

50) موقف غريماس وتأويل ميشونيك لأعمال يوري لوتمان. وبالنسبة لميشونيك راجع مقدمته لكتاب لوتمان :
La structure du texte artistique, op. cit., p. 13.

وسيعود ميشونيك في مناسبات عديدة لنقد موقف لوتمان. راجع على سبيل المثال :
Henri Meschonnic, **le signe et le poéme,** le chemin, NRF, Gallimard, Paris, 1975, p. 234-238.

ويوضح الكاتب نفسه سبب عدم نقده لكتاب لوتمان، ويعود للوضعية الثقافية العامة في الاتحاد السوفياتي. راجع أيضا حواره مع هنري ديلي Henri Deluy في كتاب :
Henri Meschonnic, **Poésie sans réponse,** le chemin, NRF, Gallimard, Paris, 1978, p. 426-427.

51) تقصد لوتمان وأمبرطو إيكو، ونذكر أن ممثلي هذه الفئة كثيرون، ويبدأون مع رومان ياكبسون.

52) يمثله ميشونيك بكل وضوح.

53) راجع :
Jean – Marie Shaeffer, Romantisme et langage poétique, in Revue **Poétique,** 42, Avril 1980, p. 17

(5) «المكانة» النوعية المخصصة للشعر، وكذلك علاقته ذات الامتياز بالحقيقة، لهما اتصال وثيق بقراءة لغته.[54]

وبعد التحليل الموسع للشعريات الأُروبية، في ضوء الرأي العام الرومانسي، يجد جانْ - مارِي شايفِرْ «أن التعْليل بالفعل لا يُطرح إلا داخل اللسانيات البنيوية، أي أنه مُرتكِزٌ على الأُطروحة السوسيرية لاعتباطية الدليل، أو يُطرَح بالأحرى على هوامش اللسانيات البنيوية، حيثُ يحُل محلَّ الخطاب العلمي خِطَابٌ متخيَّلٌ للشاعِريِّ الرومانسي».[55] أمَّا عن الخصيصة للازمة للغة الشعرية، أي غايتها في ذاتها، وبالتالي الرؤية إليها كلغة معزولة، فيقول عنها شايْفِرْ إننا «حين نسلِّم، في جميع الأحوال، بهذا الاختزال لطاقة الشعر النحوية فالأمر لا يتعلقُ بالدعوة إلى خلق نظرية «الكلام الشعري». وأعتقد أننا، على العكس من ذلك، مطالبون بالعودة إلى شعرية لن تكون بعدُ منكبَّةِ على اللسانيات وحدها، شعرية تعتبر اللسانيات وسيلة للبحث الجزئي، وليس بعدُ كأُرغَانُون، كنموذج. وعلى شعرية كهذه أن تختبر من جديد العلائق بين الشعر والنثر الأدبيين، بين الوظيفة الجمالية للكلام الأدبي والسلاسل الوظيفية اللسانية الأُخرى، بل والخارج اللسانية أيضاً. عليها أن تتخلى عن فيتيشية النص المعزول، المُعتَبرِ ككُلٍّ مغلق، لفائدة وجهة نظر اختراق نصي، تسمحُ بإدراكِ التعددية غير المغلقة للعلائق التي يجد أي نصٍّ مغلق نفسه منخرطاً فيها».[56]

هذه القراءة النقدية تؤكد من جديد تلك الصلة الضمنية أو الصريحة بين الرأي العام الرومانسي، الذي تمَّ تأسيسُه في حلقة يينَّا الألمانية، والتصورات الشعرية السائدة في أُروبا من جهة، وشعرية ياكبسون ومُريديها، الذين صنَّفُوا اللغة الشعرية كلغة من الدرجة الثانية لامفتاح تحليلها خارج اللسانيات، من جهة ثانية، وهو ما قلّصَ فاعليةَ التحليل، واختزل الفعل الشعري والنص الشعري معاً.

لا شك أن الشعرية البنيوية هي أهم شعرية أُروبية في القرن العشرين، وخاصة بعد أن تبلورت أسسها النظرية على يد كل من ياكبسون وكارسِفْسْكي S.Karcevsky وترووبِتْسكُويْ S.Trobestzkoy في المؤتمر الدولي الأول للسانيات سنة 1928، وسيكون ياكبسون، لاَحقاً، الناطقَ الرسمي باسم هذه الشعرية التي جعل منها تابعة للسانيات وفرعاً من فروعها.

إبراز العوائق النظرية للشعرية البنيوية سيتم شيئاً فشيئاً، ومن بين ما يتطلب التوضيح، في هذا السياق النقدي، هو مفهوم **البنية** لديها. كان بودنا ألاَّ نستعمل هذا المفهوم في عملنا، سواء

54) المقال السابق، المرجع السابق.، ص. 177 ـ 178.

55) المقال السابق، المرجع السابق.، ص. 189.

56) المقال السابق، المرجع السابق.، ص. 193 ـ 194.

من خلال العنوان الفرعي للدراسة أو أثناءها، لأن هذا الاستعمال قد يؤدي إلى قراءة البنية في ضوءالتعريف الذي خصته بها الشعرية البنيوية، فيما هو عملنا ينطلق من نقد أسسها النظرية.

ومفهوم البنية هو أسبق المفاهيم التي تمحور حولها الجدل النظري منذ الستينيات في أوروبا، وخاصة بين البنيويين والماركسيين. بين سوسير وياكبسُون اختلاف. يستعمل سوسير مفهوم **النسق** Systéme وياكبسون يستعمل مفهوم **البنية** الذي كان تمّ تداوله لأول مرة في المؤتمر الأول للفيلُولوجيين السلاف سنة 1929. إن مفهوم النسق هو الذي يعرِّف به سوسير اللغة: «اللغة نسَقٌ لا يعْرف إلا ترتيبه الخاص»؛[57] «اللغة، نسق للأدلّة الاعتباطية»؛[58] «اللغة نسق تستطيعُ جميعُ أجزائه ويمكنها أن تُعْتَبَر في تضامُنِها التزامُني».[59] وهذا ما جعل بنْفِنِيسْت Benveniste يقول عن النسق لدى سوسير «إن جدّة مذهبه تكمنُ هناك، في هذه الفكرة، الغنية بالتبعَاتِ التي نقضي فترة طويلة في تمييزها وتطويرها، والقائلة بأن اللغة تشكّل نسقاً». هذا **التضامن** هو ما يجعل النسق أسبق من الأدلة في تعريف اللغة، وهو أيضاً ما يحقق **التفاعل** بين جميع العناصر القائمة على الاختلاف. هناك، إذن، علاقة بين العناصر. والاختلاف بين سوسير، الذي يستعمل **النسق**،والشكلانيين الروس، ثم البنيويين عامة، الذين يفضلون **البنية**، هو طبيعة العلاقة، وقد انعكس ذلك على الانتقال من استعمال المفهوم الأول إلى الثاني.

إن العلاقة عند سوسير تعني التضامن والتفاعل، أي أنها علاقة **حركية**. كل تغيُّر في الأدلة ينتج عنه تغير في النسق، أما مفهوم البنية، لدى الشكلانيين الروس والبنيويين، فإنه يعطي الأسبقية للعلاقة على التضامن والتفاعل بين العناصر. فهذا يامْسْلِيفْ Hjelmslev، الذي شكّل المرجع الأول في تعريف البنية، لدى الشاعريين البنيويين والدلائليين، يقول عنها إنها «ذاتٌ مستقلّة من العلائق الداخلية، ومرتبة عبر مراتب من العلائق».[60] إنه تعريف يترك العلاقة **سكونية** بين العناصر، حيث التضامُ أسبق من التفاعل.

وننفصل عن هذا التعريف للبنية في عملنا، وبدله نعود إلى تعريف سوسير للنسق، فتكون البنية في هذه الحالة وحدة متضامنة ومتفاعلة للعناصر، وبهذا الانفصال يكون من حقنا استعمال مفهوم البنية في الوقت ذاته الذي يكون نقد التعريف البنيوي لها، وقبله التعريف الشكلاني، جزءاً من نقد الشعرية البنيوية في عملنا.

(57) F. de Saussure, **Cours de linguistique générale**, op. cit., p. 43.

(58) المرجع السابق.، ص. 106.

(59) المرجع السابق.، ص. 124.

(60) **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, op. cit., p. 361.

5.2.2. ولا تكفي هذه القراءة النقدية للشعرية البنيوية، لأن هناك ما يظل مترسخاً، وهو ما سنعود إليه. إن نقد الشعرية البنيوية ليس وحده المستبّد بالتصور النظري، فالدلائلية تكتسح الآن حقل الدراسة العربية للشعر، وطرحها للنقد مستعجل هو الآخر.

بعيداً عن الانشغال بتأريخ مّا للدلائلية أو تصنيفها، نتوقف عن حدودها العامة لمعرفة وضعيتها الإبيستيمولوجية، ومتابعة النقد النظري الموجه لها بخصوص النص الشعري.

تنطلق الدلائلية من كونها نظرية الأنساق الدلائلية، وتتضمن هذه الأنساق جميع وسائل التواصل التي لها مرتبةُ اللغة. وهي بذلك تشمل الأنساق اللغوية وما بعد اللغوية. وإدراج أي حقل من هذين النمطين من الأنساق يشترط أن تستعمل اللغةُ أدِلّةً ذات قوانين للربط بينها في بنية لها تراتُبُها.

وتعميم تصور النظرية على الدلائلية ليس دقيقاً كلية، فمعجم الدلائلية يقول «لاتوجد إلى الآن نظرية تستحق هذا الاسم»،[61] وهي بالأحرى «مكان لبلورة الطرائق، وبناءات النماذج، واختيار الأنساق التمثيلية، المسيِّرَة للمستوى الوصفي (أي مستوى الوصف اللغوي والمستوى المنهجي)،ولكن أيضاً كمكانٍ لمراقبة تجانُسِ وتماسُكِ التفسير أيضاً في صيغة مسلمة للأمحْدُودات وكَأسَاسٍ لكل هذه الحجة النظرية (وهو المستوى الإبيستيمولوجي بحصر المعنى)».[62] والدلائلية بحسب جوليا كريسطيفا Julia Kristeva «خطاب يمكن أن يستوعبَ اشتغال النص، وتخطيطَ المحاولات الأولية لبناء هذا الخطاب».[63]

إن الدلائلية دلائليات، كما أن البنيوية كانت من قبل بنيويات. فالمواقف المتباينة من مستوى النظرية ومن الخصيصة التواصلية، ومن الأنساق اللغوية وما بعد اللغوية، ومن الحدود بين الدليل اللغوي العادي والدليل اللغوي الأدبي، كلها تجعل من الدلائلية متعددة، منها ما لَهُ علاقةٌ بالعلم والبناء، ومنها ماله علاقة بالنقد والهدم. والمشترك بين جميع هذه المواقف، وبالتالي الاتجاهات، هو اعتماد الدلائلية على الأنساق التي تتأسس على الدليل. تلك فرضيتُها وتلك وضعيتُها الإبيستيمولوجية.

يتكاثر نقدُ الدلائلية، وخاصة رؤيتها للنص الشعري، في كل من أُروبا وأميريكا. لن نتعرض لتفاصيل النقد، ولكننا سنخص هُنْري ميشونيك بوقفة مطولة؛ إذ يعسر، في إطار القراءة النقدية للمواقف والاختيارات المتداولة لتصور النص الشعري ونماذج تحليله، نسيانُ هذا الشاعرِّ

61) المرجع السابق.، ص. 341.

62) المرجع السابق.، ص. 344.

63) Julia Kristeva, **Recherches pour une sémanalyse**, op. cit., p. 19..

المتوجّه بأعماله النقدية (ولأعماله الشعرية أهميتُها) نحو الحوار النقدي. إن سعة أعمال ميشونيك[64] وابتهاجها لَمِمَّا تتجنَّبُ ادعاء الإحاطة الكاملة بهما، ونركز، في هذا السياق، على ما يسميه باشلار بـ«القلْب الإبيستيمولوجي»[65] الذي نراه منطبقاً إلى حد بعيد على التصور النقدي الذي يعيد به ميشونيك قراءة الخطاب النظري والتحليلي الخاص بالشعر. وسنقتصر، في هذه النقطة، على نقده للدلائلية من حيث وضعيتُها الإبيستيمولوجية، وقد أصبحت شيئاً فشيئاً تدعي الانطلاق من مكان الحقيقة.

إن السؤالين المركزيين اللذين يواجه بهما ميشونيك الدلائلية هما : ما هو الدليل في التصور الدلائلي ؟ هل الشعر نسقٌ أساسُه الدليل ؟ وهما، بطبيعة الحال، يصلان رأساً إلى نقد الوضعية الإبيستيمولوجية للدلائلية.

منذ عمله الأول سنة 1970، وقبل مواجهته للدلائلية، بسبب الانكباب على نقد الشعرية البنيوية، كان ميشونيك فطِن إلى أنه «لايمكن أن نقوم بمحاولة جديدة من غير البدء بتحديد منهجي. فنحْنُ لا نقرأ بكلمات الآخرين»،[66] وفي سنة 1973، أي بعد ثلاث سنوات فقط، يتقدم ليقولَ «يبدو لي اليوم أن أول مسألة هي إبيستيمولوجية الشعرية، وما يشكّل موضوعَ النقاش هو الوضعيةُ نفسُها لكل خطاب حول الشعرية، وخاصة حول اللغة الشعرية. ولكن موقف الشعرية صعب».[67] ويأْخذ الإبيستيمولوجية في معناها الواسع «كنقدٍ لمبادئ ولفرضيات ونتائج ذات هدف غايته معرفةُ الكتابَةِ والأدب، باعتبار أن هذه المعرفة ذات صلة ضرورية بممارسة».[68] هكذا تكون النظرية متفاعلة مع الممارسة، والقراءة مع الكتابة، فلا يعود للشاعريِّ مكان إلى جانب الشاعر. ثم تتضح بعد ذلك النظريةُ في تصورها النقدي.[69]

64) لهنري ميشونيك أعمال عديدة نخص بالذكر منها : **Pour la poétique, I, II, III,** هي صادرة عن Gallimard باريس، 1970 و 1973، وكذلك :

Le signe et le poème, op. cit.

Poésie sans réponse, op. cit.

Critique du rythme, op, cit.

les états de la poétique, P.U.F, coll, écriture, Paris, 1985.

Modernité / Modernité, Verdier, Paris, 1988.

65) Gaston Bachelard, **Le Nouvel Esprit Scientifique,** P.U.F, 9e edition, 1966, p. 139.

66) Heinri Meschonnic, **Pour la poétique,** I, op. cit., p. 11.

67) Henri Meschonnic., **Pour la poétique,** II, op. cit., p. 21.

68) المرجع السابق.، ص. 25.

69) يقول مشونيك في هذا الصدد :

«... لهذا بدأ الشعراء ويمكنهم أن يبدأوا الشعرية، وليس «الشاعريون». أن تقول «الشاعري»، وهو على الفور إرجاع الداخل/الخارج

على هذا الأساس شرع ميشونيك، منذ 1973، في نقد الدلائلية. نقف مباشرة على هذا النقد تاركين له الكلام :

«هل يمكن للدلائلية أن تتضمّن الشعرية ؟ علاقة التضمين هذه مطروحة قبْليّاً من طرف غريماس والذين يشتغلون على منْوَاله. إنها بالضبط غير مُبرهَن عليها، ولا يمكنها أن تكون ما دامت مُفترَضَة. إذا كانت اللغة مُكوَّنة من أدلة، فهل الشعر، الذي يُكوّن نفسه في اللغة، مُكَوَّنٌ بالأدِلّة ؟ لربما وجب علينا، انطلاقاً من بنْفِنيسْت، بناء علاقة جدلية بين عِلْمِ دَلاَلَةٍ وبين دلائليةٍ حتى نفكر في ما يكون نصّاً. إن الشعرية تضع موضعَ الاتهام الفرضيةَ الأساسية للدلائلية، التي هي أسبقيةُ ووحدةُ الدليل».[70]

هو ذا الاعتراض الأساسي لميشُونيك. فالدلائلية تفترض أن الدليل سابق في بناء أي نص، ومنه النص الشعري. إضافة إلى أن الدليل ذاته وحدةً، حاولت بها الدلائليةُ نقد ثنائية الدليل لدى سوسير، وكل الفكر اللساني منذ اليونان (أرسطو)، الذي فصل بين الدّال والمَدْلُول، بين الشكل (أو اللفظ) والمعنى.

كان ميشونيك، في البداية، لا يُقِرُّ هو الآخر بهذه الثنائية، لأن «نظريةً ماديةً للكتابة لاتستطيع أن تتأسس على المثالية السوسيرية، على ثنائية الدال والمدلول»،[71] ولكنه لتوضيح رأيه أكثر، يعود إلى بنْفِنيسْت الذي يرى أن «الدليل هو بالضرورة وحدةً، ولكن يمكن للوحدة ألاّ تكون دليلاً».[72] وإذا كانت أعمالُ غريماس وكْرِسْطِيفا قد فطنت بهذه الوحدة المهدَّدَةِ بالدّال الذي يعْبُر اللغة، فإنها أخضعته للدليل وجعلت منه شيئاً سابقاً على الدال.[73]

يستثمر ميشونيك الاشتقاقَ اللغوي ليميِّز بين الدّالّ، أحد عنصري ثنائية الدليل السوسيري، وبين الدّالّ كاسم فاعل، فيرى أنه «ربما كان الإيقاع هو الدال الأكبر»[74] للعمل الذي تؤسسه اللغة

التقليدي للنقد. إنه إنقاذ العلاقة القديمة بين الفلسفة والشعر التي لا يستطيع الشعر بعد أن يعترف بها، والتي عليها بالضبط أن تتغير. وسواء تحدثنا، عندئذ، عن البلاغة أو عن تاريخ الأدب، فلن ننظر إلا مفعول الدليل، سنقول بالتاريخ، وهو ما لا يقبل بالتعويض، ولكنه ليس **هذا** التنظير الذي أتحدث عنه. لا مجال للخلط بين الكتابة والأدب (وهو ما نقوم به بنوع من المجاملة، ويجب أن يكون واضحا بأني لا ألصق **الأدب** بأي تحقير، فالأمر يتعلق بتميز وجهات النظر)، كما لا مجال للخلط أيضا للكتابة مع النزعة النفسية لما قبل فاليري الذي أسند إلى الشعراء سلطة الاهتمام بشعر «هم» وتأويليه».

راجع : **Poésie sans réponse,** op. cit., p. 403 – 404.

(70 **Le signe et le poème,** op. cit., p. 28.

(71 **Pour la poétique,** I., op. cit., p. 31.

(72 عن كتاب ميشونيك : **Le signe et le poème,** op. cit., p. 239

(73 المرجع السابق.، ص. 240 ـ 241.

(74 **Pour la poéique,** II, op. cit., p. 178.

كنسق.[75] ومن هنا تأتي الأهمية المركزية للإيقاع في بناء الشعرية ونقد الدلائلية في آن. فـ«الإيقاع هو أول ما يمكن أن يُعْرَف به البيتُ، ولرُبَّمَا كان به علينا أن نصل إلى تعريف كل نص».[76] بل «يتعلق الأمرُ بأن نعْرف من غير التواء أن الوعي الشعري هو، عضوياً، منذ البحر الأسكندري إلى قصيدة النثر، وعيٌ إيقاعي».[77] وبالاعتماد دائماً على بنْفِنيسْت، الذي فكَّكَ نظرية الدليل، يصبح الإيقاع كـ«تجليات خاصة للحركة»،[78] فينتمي الإيقاع بذلك للخطاب لا للغة. وحتى يتضح الموقف أكثر نقول على لسان مِيشُونيك :

«لم يعد من الممكن للإيقاع أن يكون، ابتداء من بنفِنيسْت، مقولةً فرعية للشكل. إنه تنظيم (ترتيبٌ وتجلٍّ) لمجموعة. إذا كان الإيقاع موجوداً داخل اللغة، وداخل الخطاب، فهو تنظيمٌ (ترتيبٌ وتجلٌّ) للخطاب. وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب. إن الإيقاع تنظيمٌ للمعنى داخل الخطاب. وإذا كان تنظيماً للمعنى فهو ليس بعدُ مستوىً منفصلاً، متجاوراً. فالمعنى يتكوّن داخل الخطاب وبواسطة جميع عناصر الخطاب. ولمْ تعُدْ تراتُبيةُ المدلول فيها سوى متغيّر، حسب الخطابات والأوضاع. ويمكن للإيقاع داخل الخطاب أن يكون له معنىً أكثرَ من معنَى الكلمات أو معنىً آخر».[79]

بهذا التصور المُستقى من بنفنيسْت يتخلّى الإيقاعُ عن مكانته الفرعية، الثانوية، أو القبْلية، في بناء النص. فهو ليس عنصراً سابقاً على النص، ولا مجاوراً لغَيْرِه من العناصر النصية، ولا محايداً في بناء المعنى. إنه الدال الذي قد يكون الأكبر في بناء الشعر. وعندما نأخذه داخل «توارُدية وترابُطيةِ نصٍّ من النصوص، يكوِّن الإيقاعُ المعنَى وتُكوّن الذاتُ عِلْماً معمّماً للدلالة، ووظيفةً لمجموع الدوال التي هي **الدّلاَلِية** Signifiance»[80] وبالتالي فإن «**الإيقاع ليس دليلاً**. إنّهُ يُبيِّن أن الخطاب ليس مُكوَّناً من الأدلة فقط. وأن نظرية اللغة تتجاوز بكثير نظرية التواصل».[81] الإيقاعُ، إذن، يتأسّس في النص وبالنص، في الممارسة الكتابية بالحواسّ كُلِّهَا وفي شرائط اجتماعية ـ تاريخية. ولا تكون «الكتابةُ، وخاصة كتابةُ قصيدة، ممارسةً نوعيةً للإيقاع إلاَّ

75) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
76) **Pour la poétique, I**, op. cit., p. 65.
77) المرجع السابق.، ص. 68.
78) عن كتاب ميشونيك : **Critique du rythme**, op. cit., p. 70.
79) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
80) المرجع السابق.، ص. 72.
81) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

عندما تكون ممارسةً نوعية للذات، من خلال التقْعِيدَات الاجتماعية».[82] هذه هي شريعة الإيقاع التي تجاهلتْهَا الدلائلية كما تجاهلتْها النظرياتُ الشعرية القديمة والحديثة، وما علينا إلاّ مباشرة مغامرة تأسيسها.[83] تلك مغامرة ميشونيك التي شرع في إنجازها منذ بداياته في الخمسينيات[84] وقد فعل الزمنُ فيها فعْلَه. إنها بحث متجدد. نقد وهدمٌ متواصلان. تتوزع عبر فضاءات لغوية وثقافية متباعدة لتعود إلى حيث البداية، إلى السؤال. وبهذا مرت الشعريةُ لدى ميشونيك من حصرها في دراسة اشتغال القصيدة، إلى اختبار العلاقةِ بين الذات واللسانيات والتحليل النفسي والمُحَلِّل، أي تاريخ أشكال الفردية، ثم أخيراً نظرية اللغة والذات والتاريخ.

إن نقد ميشونيك للشعرية البنيوية، ثم لا حقاً للدلائلية يفيد أساساً من ويليم فُونْ هَمْبُولد Wilhelm Von Humboldt ومن بنفنيست، المكوّنيْن لشجرة نسَبِ النظرية. وإذا كان ميشونيك قد أبرز، من جديد، حجة الشعرية فإنه خضع هو الآخر لعوائق نظرية لا يمكننا التغافل عنها. ذلك ما سنراه فيما بعد

3.2. نحْو شعرية عَرَبيّة مفتوحَة

هناك دراسات عربية معاصرة سعت لإعادة بناء الشعرية العربية. نذكر من بين هذه الدراسات أعمال كل من جمال الدين بن الشيخ وأدونيس وكمال أبو ديب وجابر عصفور. كلٌّ من هذه الأعمال حقق مكسباً معرفياً، به تتعرف الشعرية العربية على حريتها المُعتقَلَة وعلى اختلافِها المتلازم معها. ورغم أن هذه الأعمال تتباين من حيث مكانُها النظري وإشكاليتُها فهي تأتلف في الإعلان عن قراءة مغايرة لهذه الشعرية. لن نتعرض في المقدمة لهذه الأعمال، ولكننا سنعود إليها، وإلى غيرها، في مسار إعادة بناء الشعر العربي الحديث عبر الأجزاء الأربعة للكتاب.

1.3.2. إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثاً متجدداً، مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكاً بنظام ثابت ولازَمني، يُقدّم نفسَه خارج التصور النقدي للنظرية. لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية. وما تطرحه هذه النصوصُ،

82) المرجع السابق، ص. 85

83) **Pour la poétique, II,** op. cit., p. 178.

وكذلك كتاب :

Critique du rythme, op. cit., p. 78.

84) راجع على سبيل المثال دراسته عن جيرار دونيرفال بعنوان :

Essai sur la poétique de Nerval, 1958, in **pour la poétique** III, op. cit.

القديمةَ والحديثةَ، من مآزق نظرية هي وحدها الكفيلة باستبصار إمكانيات إعادة البناء. تلك الصيرورة تتطلب توضيحات أولية.

2.3.2. لم يعد الإعجاز القرآني، بعد لقاء العرب بأُروبا الحديثة، منحصراً في اللغة (سنعود لذلك بتفصيل في القسم الثاني من الدراسة). هذه الوضعية الجديدة تحرّر الدراسةَ الشعرية من مسألة المقدّس والمدنّس، وبها تستطيع الشعرية أن تبحث في تصوراتها وفرضياتها، من غير اعتقاد وهمي في انفتاح السبل الضرورية للبحث الحر (لنتذكّرْ هيدجر دائماً). إن الشعر العربي سيصطدم، منذ نهاية القرن التاسع عشر، بمعجز لغوي آخر هو الشعر والنثر الأُروبيان - الأميريكيان، وهذا المعجز تحول إلى مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي، قديمه وحديثه، وإعادة ترتيب أشجار نَسَبه. ولعل الانفتاح الراهن على الشعر غير الأُروبي، وخاصة الصيني والياباني، سيساهم في تقويض هيمنة الشعر الأُروبي - الأميريكي ونموذجه، لا بقصد إلغائه، بل بالتعامل معه كشعر يستحق أن يكون شعراً، مع قراءته في ضوء أوضاعه الحالية. ونضيف إلى ذلك أن الانشغال بإثبات إعجاز القرآن، خارج لغته، لم يلغ مفهوم الإعجاز في الثقافة العربية. فالإعجاز غيَّر مكانه ولم يُلْغِه. غيَّر مكانه في الثقافة العربية ذاتها، بحيث أصبح الشعر العربي القديم، وفي مقدمته الشعر الجاهلي هو المُعْجِزَ العربي، تبعاً لاكتشاف مُعْجِزٍ أُروبيٍّ يتحدى الشعر العربي. هكذا نفهم لصطدام طه حسين بدفاع التقليديين عن الشعر الجاهلي، هؤلاء الذين كانوا في الماضي ينفون عنه الإعجاز. لهذا التحليل مستتبعاته، وعلى كل بحث في تصورات وفرضيات الشعرية العربية المفتوحة أن يتأمل هذين العائقين الجديدين.

3.3.2. يمكننا، الآن، القيام بقراءة متحررة لكتاب أرسطو حول **الشعرية** بعد أن مارست أُروبا نفسها قراءة نقدية لهذا الكتاب الذي كان ساهم، بدوره، في كَبْتِ الشعرية العربية. إن الصيغة المطلقة لتعريف أرسطو للشعر أصبحت خاضعة للتفكيك، وحلَّ مفهومُ الاختلاف محل الوحدة الميتافيزيقية. وإلى جانب ذلك كفت المحاكاةُ عن أن تكون معياراً لشعرية النص، كما أن الاستعارةَ لم تعد مُحدّدَةَ المتميز بالأسبقية. إن هذا التفكيك الموسع، منذ حلقة يينّا إلى الآن، يساعد الشعرية العربية هي الأُخرى في القراءة المتحررة لكتاب **الشعرية**، ومن خلالها إعادة قراءة النظرية الشعرية لدى الفلاسفة العرب والنقاد المتأثرين بهم قديماً وحديثاً. والالتباسات المترسخة في كتابات نقدية حديثة تعود أساساً لاقتداء الشكلانيين الروس ببعض الفرضيات الأرسطية، وفي مقدمتها ثنائية الدليل، واستمرار العَمَل بمفهومَيِ الدّال والمدلول، وانتقال ذلك إلى حقل الاستعارة. وبمقدورنا أن نستبصر مصادر الالتباس، ونمارس قراءة نقدية موسعة.

4.3.2. الشعريةُ العربية في هذا لاتختلف جذرياً عن شعريات أُخرى قديمة، كالصينية والهندية، لا من حيث الصلة بكتاب **الشعرية** لأرسطو، ولكن من حيث الارتباط. قديم بالنصوص المقدسة، وحديثاً بالنصوص الشعرية الأُروبية وتنظيراتها، من الرومانسية إلى السريالية إلى حداثة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وقد أثبتْنَا في مفتتح الكتاب نصاً للصيني فرانسوا تشينج، الذي يطرح فيه مسألة إعادة بناء النص الشعري الصيني القديم، وهو ما فرض العودة إلى كتُب الشّيهْ **هُوَا** كما إلى النظريات والمناهج الأُروبية الحديثة. احتمال لا يتناساه النقد. وإعادة بناء الشعرية العربية في أُفق مفتوح يعني اللقاء مُجدّداً بقديم الشعرية العربية وبحديث النظريات والمناهج الأُروبية والأميريكية، **لأَن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأُروبية قديم وليس جديداً كما نتخيّل ونَخَال**، ولأن اختلاف إشكاليتنا لا يصدر عن اقتراض رأسمال التصورات إلاّ في ضوء التصور النقدي للنظرية.

5.3.2. علينا، إذن، أن نحاول **تعلُّمَ** كيف نتأمل. ولكن ما معنى التعلّم ؟ يفيدنا هيدْجر بتعريف في دراسة له بعنوان : «ما معنى التفكير ؟» جاء فيها :

> «إن الإنسان يتعلّمُ بقدر ما يجيب بأفعاله وامتناعاته عن ما يُقال كلَّ مرة إنه من الأَساسي. إننا نتعلَّم التفكير بقدر ما نُولي اهتمامنا لما فيه اعتبار».[85]

لن نذهب إلى هذا المدى الهيدجيرى، ومع ذلك فنحن مطالبون بمعرفة ما يُوصَفُ **بالأَساسي**، وبمصاحبة هذا الذي له **اعتبار**. فِعْلاَن غيرُ هيّنَيْن. من الإنصات المتوالي للنظري والنصي نسْتَشِفُّهما. هناك زمن تتعاضدُ أَسئلته وأَجوبته. قضايا موزعة نتعامل معها كمسلمات، في القديم الحديث، وأُخرى لا نفكر فيها أو لايمكننا التفكير فيها حالياً. في النظري والنصي معاً. وفِعْلُ التعلّم يطالبها بما هو بحثٌ واستقصاءٌ ونقدٌ.

هكذا تكون الشعرية العربية المفتوحة منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص. تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي. دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التعريف والتصور والمفهوم.

رحلة دَوَرَانيّة تعلنها مآزق النظرية حتى يكون سُورُ الرحلة هو الرحلةُ ذاتُها. من غير ارتجاف أو تمنُّع.

(85) Martin Heidegger, Essais et Conférences, Les essais LXC, NRF, Gallimard, Paris, 1958, p. 152

6.3.2. تناول الشاعريون العرب القدماء مفهوم المعنى في النص الشعري من أمكنة متباينة. ورغم توزع الشعرية العربية بين تحديد شعرية النص في اللفظ أو المعنى، وتوزعها بين أسبقية العروض أو أسبقية المحاكاة والتخييل في بناء النص الشعري، فإن هناك مشتركاً يؤالف بينها، وهو الوجود السابق للمعنى قبل بناء النص. فالشاعر يعيّن المعنى الذي يبتغي تناوُلَه في القصيدة ثم يبْنِي قصيدته بعد ذلك. لا فرق بين هؤلاء وأُولئك. للتفاصيل مكانها في التفاصيل اللاحقة.

نأْتي بنص ذي سلطة تنظيرية وتاريخية، هو مقدمة المرزوقي لعَمَل أبي تمام المعروف بـ**كتاب الحماسة**. ونركز في الاستشهاد على «ما فيه اعتبار» حسب تعبير هيدجر، ويتصل بالمعنى. يقول المرزوقي :

> «ومن البُلَغَاء من قصد فيما جاشَ به خاطِرُه إلى أن يكونَ استفادةُ المتأمِّلِ له، والباحثِ عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوْلِه أو مِثْلِه. وهم أَصْحَابُ المعاني، فطلبُوا المعاني المُعْجِبَةَ من خواصِّ أماكِنِهَا، وانتزعُوها جزْلةً عذبةً حكيمةً ظريفةً أَوْ رائقةً بارعةً، فاضلةً كاملةً، لطيفةً شريفةً، زاهرةً فاخرةً؛ وجعلُوا رسُومَها أن تكون قريبةَ التشْبيهِ، لائقةَ الاستعارةِ، صادقةَ الأَوصافِ، لائحةَ الأَوضَاحِ، خلاَّبةً في الاستعطافِ، عطَّافةً لدَى الاستنفارِ، مستوفيةً لحظوظِها عند الاسْتِهَامِ من أبواب التصريحِ والتعريضِ، والإطنابِ والتقصيرِ، والجِدِّ والهزْلِ، والخشُونةِ واللِّيَان، والإباء والإسْمَاح، من غير تفاوُتٍ يظهرُ من خلال أطباقِها، ولا قصورٍ ينْبَعُ من أَثْنَاء أعماقِهَا، مبتسمةً من مثانِي الأَلفاظِ عند الاسْتِشْفَافِ، مُحْتَجِبَةً في غموض الصِّيَان، لدَى الامْتِهَانِ تُعطيكَ مُرَادَكَ إنْ رفقْتَ بها، وتمنعُك جانِبَهَا إن عَنُفْتَ مَعَهَا».[86]

غالباً ما تنسى القراءةُ المتداولة هذا التعريف للمعنى الذي يخص به المرزوقي أصحاب المعاني. وتركز القراءةُ المتداولة، بالمقابل، على عمود الشعر الوارد في المقدمة ذاتها. ذلك هو الأساسي لدى هذه القراءة. وما فيه اعتبار بالنسبة لنا هو :

أَوَّلاً، وصفُ المعنى وصفاً موشوماً ببذرة الافتتان القاتل وبحُمَّى الجنون الأَبدي (للجنون علاقة بعدم معرفة الحدود بين الواقعي والمتخيل)؛

وثانياً، قانون غزْو المعْنَى ونتائِج الغزْو.

(86) المرزوقي. **شرح ديوان الحماسة**. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون. القاهرة. 1951، ص. 17.

هو المعنى ذو مركزية في خطاب الشعرية العربية (وفي غيرها أيضاً) ولكنه، في هذا التعريف، ينصرف إلى الآخر الذي يشتهيه الرجل، إلى المرأة. صفات متكاملة تجعل من المرأة المشتهاة مزيجاً من الواقعي والمتخيّل. لها الغِوايةُ والتمنُّع. لندائها الصامت (تلك هي الاستعارة الفاتكة) المتعةُ أو الهلاك.

يدلنا هذا الوصف للمعنى على أن كلَّ قصيدة لا معنى لها هي قصيدةٌ ميتة. يبطل الشعرُ حينما ينتفِي المعنى. والشعر، بالتالي، متوفر على معناه **قبْلياً**، ولكنه مأخوذ في الشعر بالحلْية. بالاستعارة ينتقل المعنى من النثر إلى الشعر، والمرأةُ استعارةُ الرَّجل. ولكن هذا الوصف، من جهة أُخرى، يترك المعنى في وضعية القواعد النحوية السابقة على بناء الخطاب، وفي وضعية العروضِ المجردِ خارج النص، فيما العناصر النصية، من تشبيه واستعارة وعروض، ذات وضعية مُجاوِرة. غير أن المعنى، في تصوُّرنا، يتبدّلُ من نص لآخر، ويتحقق في البناء النصي عبر الدلالية التي تخص النص كنص مفرد به وفيه. لذلك نفرق بين المعنى والدلالية فيما نحن نلغي أسبقية المعنى في بناء النص الشعري.

دراسات عديدة، ولا نهاية لها، انكبت على استقصاء المعنى، داخل النص الشعري وخارجه. ولا أحد يدّعي، قديماً أو حديثاً، صياغة نظرية نهائية تخص المعنى، فبالأحرى في النص الشعري. نبحث عن المعنى فنفتقد المعنى. هذا مسار لانهائي. لذلك نفرق بين المعنى والدلالية، وسنتوقف عن إعطاء المعنى مرتبة الأساسي في النص الشعري (سواء أكان المعنى مفرداً كما هو لدى القدماء أم كان متعدداً كما هو لدى الحديثيين الذين صرّحُوا بقطيعتهم الإبيستيمولوجية، بهذا الخصوص، مع القدماء) لنختبر مفهوماً آخر هو الدلالية بما هي مسار لإنتاج المعنى. من قبل تطرقنا لهذا المفهوم، ونحن هنا نقترضه من الشعرية النقدية (وهو مستعمل لدى الدلائليين أيضاً). ولا نتدخل في شؤون المعنى خارج النص الشعري.

لنستمر.

إن إضافة مفهوم الدلالية إلى مفهوم المعنى يعود بنا ثانية لنص المرزوقي. يُنتجُ النص دلاليتَهُ. ولكن كيف نغزو الدلالية ؟ قد يستعين المرزوقي في الجواب بالاستعارة. إنه مأزقُ الجواب وإظهارٌ خفيٌّ لحيرة الشاعريين أمامه، كما وقفوا من قبل أمام المعنى. ذلك أن الشعرَ يعلمنا التواضُعَ فالتواضُعَ. والشعرية القائمة على إبيستيمولوجية الدال لاتجيبنا بدورها، ما دامت تعتمد البحث والمغامرة والسؤال، بما هي رحلة متجددة بالمعرفة وفي المعرفة.

7.3.2. تبطل المناهج والنظريات ونماذج التحليل بالتناسب مع معطيات التحليل (الغزو) وطرائقه. والبطلان يستدعي البحث عن طريق آخر له النقد أساساً لا العودة ضرورة. ومحاولة

رصد الوضعية التي تجتازها الدراسات الشعرية (والدلائلية) تندمج في وضعية موسعة تعود. في أُروبا، إلى القرن 19 الذي يؤرخ لبلورة سلسلة متقطعة من نظريات الأدب، التي تنتهي بالخضوع أمام مقاومة النص، والنص الشعري بالدرجة الأُولى. هذا قانون كل تطور علمي حسب باشلار.[87] واختيارنا للشعرية كمكان نعيد من خلاله بناء الشعر العربي الحديث، ضمن شعرية عربية مفتوحة، يفترض، قبل كل خطوة، إدماجَ القراءة النقدية للتصورات والمفاهيم المعبأة بالميتافيزيقا والمتعاليات، وبالتالي مراقبة تسرُّبها في المشروع النقدي للشعرية العربية أيضاً. إن النص الشعري يتمنَّعُ على اختزال أضلاعه، ودلاليتُه متمنّعةٌ أيضاً. هكذا ننصت لرولان بارط، وهو يتحدث عن المعرفة في النص قائلاً :

«إذا كان الأدب يُقاومُ بهذه الطريقة المعرفةَ ـ سواء تجاوزها أم أضلَّها ـ فلسبَب منطقيٍّ بسيط جداً من غير شك، وهو أن الأدب نفسه معرفةٌ (...).

ومن ذاك نفهم لماذا كلُّ معرفة تجعل من الأدب موضوعاً لها هِيَ حتماً مخيّبةٌ للأمل، إنها لا يمكن أن تكون إلاّ معرفة تعالج الأدب من خلال معرفة أُخرى، وهذه المعرفة الثانية مُختَزَلَة، إذا هي أرادت أن تخضع لضغوطات العلم (كما نفهمه عادة). بمعنى أنها **تُخْطِئُ** الأدب، تُخْطِئُ هذا التعدد الذي يُنتج خصيصةَ الممارسة الأدبية بمُجْمَلِها (قراءة أو كتابةً) ممَّا يجعلها غير قابلة بالتعويض...»[88]

وتمنُّع النصِّ أو توهُّم الغزْو الأُحاديِّ والنهائيِّ لدلاليته هو ما يثيره جاك ديريدا من المكان الفلسفي، وهو يكسِّرُ الحدود بين الأدب والفلسفة على النحو التالي :

«هناك «النسق»، وهناك النص، وتوجدُ بدخيلة النص شقوقٌ أو منابع ليست قابلة بالسيطرة عليها من لدُن الخطاب المنهجيِّ : فهذا الأخير لا يستطيع في لحظة مَّا أن يجيب من تلقاء ذاته. إنه يباشِرُ تفكيكه الذاتي بعفوية. من هنا تأتي ضرورة تأويلٍ لانهايةَ له، فعَّالٍ، ويعمل وِفْقَ منطقٍ مُصغرٍ لِمبْضَعٍ عنيفٍ ووفيٍّ معاً».[89]

87) Gaston Bachelard, **le nouvel esprit scientifique,** op. cit., p. 135 et suivantes.

88) Roland Barthes, **Universelle Bordas,** op. cit.

راجع ترجمة النص في **الثقافة الجديدة**، م.س.

89) حوار أجراه كريستيان ديكامب مع جاك ديريدا بعنوان :

Jacques Derrida sur les traces de la philosophie, **le Monde**, 31 Janvier, 1982.

ما يعرضه علينا كل من رولان بارط وجاك ديريدا يتقدم إلينا كتأمُّلٍ في تعدُّدِ أمكنة القراءة النصية، لأن النص متمنّعٌ. ومهما كان هذا التأمل لا يلتقي مباشرة مع سؤال غزو دلالية النص الشعري، فإنه ينبهنا لحتمية انفتاح القراءة، كأمكنةٍ وطرائق. والقول بشعرية عربية مفتوحة يحفر المجرى ذاته من حيث ضرورة اختبار الشعرية لأمكنة معرفية متعددة وطرائق تحليلية بغاية التوقُّفِ عن تعْنيف النص بالمعرفة الواحدة أو الطريقة الواحدة. والشعرية العربية المفتوحة، في هذا السياق، لا تتراجع عن الأُسُس النظرية المحددة في أسبقية الدّال، ولكنها في الوقت ذاته تصاحب النص في سفره الحرّ، من غير فرض قسرية لها خسرانُ المقاصِد. ولذلك فهي مستعدة للتزوّد بمتاع معرفي، له التاريخي، والنفسي، والفلسفي، والاجتماعي.. دون أن تحُل مَحَلّ هذه المعارفِ، فَافْهَمْ !

4.2. النصُّ ونظَريتُه

ستشتغل الشعرية العربية المفتوحة على نصٍّ مخصوص، هو النص الشعري العربي الحديث، ثم لاحقاً على النص الشعري العربي باختلافاته اللانهائية. وإذا كانت هذه الشعرية ممكنة نظرياً، وفق شرائط معرفية واجتماعية ـ تاريخية، فإن هناك ما يستدعي توضيحاً، لأن تعريف الحداثة، من خلال المعطى النصي (والتنظيري)، يؤدي فوراً إلى تعريف النص ذاته كتصوُّر، والانتقال إلى التأمل في نظريته.

1.4.2. يلزمنا ما تقدم بتعريف النص. فكل تحليل نصي، مستندٍ إلى معايير «علم النصوص» مجبر على التصريح بتصوره للنص، أي المادة الأولية للتنظير والتحليل، رغم ما عرضناه عن الوضعية الإبيستيمولوجية للشعر.

يستمر تصور النص في إثارة الأسئلة منذ التعريف الشهير الذي أعطته إياه جُولْيا كريسْطِيفا في كتابها الذي عنوانُه **أبحاث لأجل تحليل دلائلي**، الصادر سنة 1969، والذي تُعَرّفُ فيه النص بخصائص أربع هي : الإنتاجية، والاختراق اللغوي، والتداخل النصي* L'intertextualité، والموضوع المتحرك، وبذلك ينفصل النص عن «اللغة التواصلية التي يُقَعِّدُها النحو، فلا يغتبط بتمثيل الواقع والدلالة عليه»،[90] ومن ثم «يخترق النص الأدبي حالياً واجهةَ العلم، والإيديولوجيا والسياسةَ كخطابات، ويقدم نفسَهُ لمواجهتها، وتفْتيتِها وإعادةِ كتابتها.

(90) Julia Kristeva, **Recherches pour une sémanalyse**, Coll. Point, Seuil, Paris, 1978, p. 11.

*) شاعت ترجمة L'intertextualité بالتناص، وهي لا تراعي بنية المصطلح ضمن نسق المصطلحات الأخرى، ولذلك نتشبث بترجمتنا القديمة لها في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. وسنعود لذلك بتفصيل في الجزء الثالث من الكتاب.

ولأنّهُ متعددُ اللغات أحياناً، ومتعدّدُ الأصوات غالباً (حسب تعدديه أنماط الأقاويل التي يصلُ بينها) فهو يُحضِّر الصورةَ الخطيةَ لهذا البِلّوْر الذي هو اشتغالُ الدلالية المأخوذة في نقطة محددة من لانهائيتها، هي نقطة حاضرة من التاريخ حيثُ تتمسّكُ بها اللانهائية».[91] وهذا التعريف نقد لمصطلحات «السحر»، و«الشعر»، و«الأدب» التي تم من خلالها تعريف هذه الممارسة النصية في الدال طوال التاريخ.[92] وها نحن الآن في مرحلة أصبح فيها مصطلح النص نفسه (لا تعريفه فقط) يعاني من توالي الشك فيه، حتى تحوَّل النظر إلى واقع النص، في إنتاجيته لا في المنتوج، يدعو إلى «امّحَاء الحدود لا فقط بين ما قبل النص، والنص، ومَا بعدَ النصّ، بل أيضاً بين النقد والكتابة، فهما معاً دُولاَبُ مغْزَل الدّلالاَت اللانهائية».[93]

لا يعترضنا مصطلح النص بمفرده، وإنما هناك إلى جانبه مصطلحات ذات سلطة هي القصيدة، والخطاب، والممارسة النصية. وإذا كان النص، كما تقدمه كريسطيفا، يظل شيئاً مغلقاً فإن بإمكاننا الاسترسال في استعماله، كمصطلح لاعلاقة له بتصورها السابق له، إلى جانب المصطلحات الأُخرى، لما بينها من شفافية رغم الحواجز البادية. فالقصيدة ذات دلالة خاصة في الشعرية العربية القديمة (سنتعرف عليها لاحقاً) إضافة إلى أنها تشير لما يعطيها فرديتها. أما الخطاب فهو القول الشعري الذي يكثف حضور الذات الكاتبة في خطابها، ويعلن عن انفتاح النص، خاصة من حيث الحدود التقليدية بين الشعر والنثر. وتكون الممارسة النصية مُحدّدةً بالفعل الشعري الذي تتورط فيه الذات الكاتبة.

وتبعاً للمكانة التي سيحتلها النص في الدراسة فإننا سنبتعد عن كل تعريف حَدْسِيٍّ،[94] متفقين مع يُورِي لُوتْمان حين يقول إنه «يصعب إعطاء تعريف لتصور النصّ».[95] إلاّ أن التعريف

91) المرجع السابق.، ص. 18.

92) تقول كريسطيفا :

«تحت اسم **السحر، الشعر ، والأدب** أخيرا، تجد هذه الممارسة في الدال نفسها محاطة طوال التاريخ بهالة «سرية»، أكانت تقيمها أم تسند إليها مكانة تزيينية، إن هي لم تكن لاغية، تسبب لها هجوما للرقابة والاحتواء **الإيديولوجي. مقدس، جميل، لا عقلاني** / الدين، علم الجمال، طب الأمراض العقلية : هذه المقولات وهذه الخطابات تدعي واحدة تلو الأخرى الاستيلاء على هذا «الموضوع النوعي» الذي لا نعرف كيف نسميه من غير ضمه إلى واحدة من الإيديولوجيات الاحتوائية، والذي يشكل مركز اهتمامنا، وقد عيناه من الناحية الإجرائية **كنص**».

93) Luis Hay, Le texte n'existe pas, op. cit., p. 150.

94) يقول فان ديجك Teun A. Van Dijk عن التعريف الحدسي للنص : «لنؤكد قبل كل شيء أننا نعتبر كـ «نص» كلا من النصوص المنطوقة والنصوص المكتوبة (المطبوعة) حتى ولو أننا نستعمل كلمة «نص» في اللغة المتداولة خصيصا للنصوص المكتوبة أو المطبوعة».

راجع : Le texte : Structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte, in **théorie de la littérature**, op. cit., p. 66.

95) Iouri Lotman, **La structure du texte artistique**, op. cit., p. 89.

الذي يعطيه يبدو لنا أقرب من غيره في اختيار المتن الذي تعتمده الدراسة، وهو أن النص يتميز بعناصر ثلاثة هي **التعبيرُ وتعيينُ الحدود والخصيصةُ الثقافية**.[96] النص في تعريف لوتْمَان لا ينحصر في النص الشعري، ولكن هذه العناصر العامة مساعدة في توفير إمكانية تسييج حقل التنظير والتحليل بأقل مجازفة، ويكون فعل الدال في النص الشعري فاتحاً لما هو مميّز له عن غيره. بذلك نتبنى هذا التعريف ونخترقه في آن.

وتتضاعف المصاعب عندما نستعد لإدماج النص المفرد في فضاء أوسع هو المَتْن. أشرنا، من قبل، إلى أن المَتْن الذي نتوجه نحوه يتفرع إلى مجموعات ثلاث، كل واحدة منها مُمَثَّلَةٌ بأربعة شعراء. على أن اختيار كل واحد من شعراء المجموعة وقصائدهم، وهي محدودة عددياً، يجد حجته في فرضية شائعة، مفادُها أن هؤلاء الشعراء وقصائدهم، كنماذج، يكتسبون صفةَ التمثيلية. إن اختيار مَتْن ليس هو، على الدوام، المهمة السعيدة للباحث. وهذا الاختيار يعثر على ما يُسَمَّى، قبل كل فرضية أُخرى، **بالصلاحية** في نوعيات النص الشعري العربي الحديث. هذا ما أسْلَمنا لاقْتِرَاض مفهومين من أمبرتو إيكو وإعادة صوغهما في سياقنا النظري، وهما العتبة السفلى والعتبة العليا للمتن، ولوضع مفهومين آخرين هما النصُّ الأثَرُ والنصُّ الصَّدَى، كما أسلفنا سابقاً.

من هنا يتبدّى أن تعريف النص وتحديد تصوره هو، في نهاية الأمر، تقريبي، مستعد للانفتاح على الحالات غيْر المنضبطة في خطاطة مجردة وصارمة. وما تعامُلُنا مع الشعر المغربي إلا حالة تترك إمكانية قراءة النص الصدى في غير الشعر المغربي الحديث للمعنيين بالأمر.[97]

وبخصوص التحليل، نجد نماذجه محصورة في عدد شبه ضئيل من الشعراء، وأكثر من ذلك في عدد محدود من النصوص الشعرية التي هي قصيرة بصفة عامة.[98] هذه ملاحظة دالة في الدراسات المعروفة والمعترف بها، في أُوروبا (بما فيها روسيا) والولايات المتحدة الأميريكية. ويعود ذلك إلى المقاربة اللسانية، التي هي بطبيعتها تركز على الجملة. تلك حالة الشعرية البنيوية والدلائلية. والمفارقة الراسخة، هنا، هي أن القراءة اللسانية تُخضِع النصَّ الشعري، الذي

96) المرجع السابق.، ص. 91 ـ 94.

97) هناك دراسات عديدة للآداب الوطنية، عبر العالم العربي، وما نقصده هنا هو دراسة **علاقة** المركز الشعري بمحيطه. فهذا ما يمكن أن يقوم به باحثون، وخاصة من المحيط الشعري. ولكن المحيط ليس واحداً ولا ثابتاً.

98) ربما كانت قصيدة «القطط» لبودلير نموذجا للقصيدة القصيرة التي تم التركيز على تحليلها. ولا حاجة للتذكير بأن الشعريات القديمة والحديثة، عربية وأوربية، تناولت الأبيات بالتحليل. ومن النماذج العربية القديمة النادرة في تحليل قصيدة طويلة بكاملها كتاب **إعجاز القران** للباقلاني، وسنعود إليه في الجزء الثاني. وبخصوص تحليل قصيدة «القطط» لبودلير راجع :
Johana Natali, Seshat et l'analyse poétique : à propos des critiques des «chats» de Beaudelaire, in La logique du plausible, editions de la maison des sciences de l'homme, Travaux et Documents, Paris 1981, p. 95.

يتعدى بناؤه الجملة، إلى مجالها المحصور، ويؤول التحليلُ اللساني للنص الشعري إلى تحليل جُمَلي، مما يلغي النصَّ الشعريَّ كنص شعري. ولأن متْننَا يأخذ بعين الاعتبار القصائدَ التي تهمين فيها بنْيَاتٌ تتسع لكل مجموعة من مجموعاته، فلا بد لنا من الإنصات إلى القصيدة كعمل في حد ذاته، مهما كان عدد أبيات القصيدة، خاصة وأن الشعر العربي لم يتَّبعْ قاعدة ممنهجة ولا مُعمَّمة لحصر عدد أبيات القصيدة، كما هو الأمر بالنسبة للشعر الأُروبي أو الصيني والياباني والفارسي.[99] ونشير إلى أن المسألة لا علاقة لها بعدد أبيات النص الشعري بقدر ما لها علاقة بمنهج القراءة، وقد تبيّن أن أمبريالية اللسانيات على غيرها، ومنها الشعرية البنيوية، مضادة لمجموع النص، كعمل ونسق وبناء. وطريقتنا بعيدة عن كلّ غرور أو ادعاء.

2.4.2. ينحصر مسعانا في التنصيص على الاختلاف بين نظرية القراءة ونظرية النص، رغم الاهتمام المتعاظم الذي أصبح التفاعل بين الممارستين يحظى به.[100]

إذا اتبعنا علامات كرْنابْ Carnap وكُونْ Kuhn وسْنِيدْ Sneed فسنقول مع هِييدْ كُوتْنرْ Göttner إن علمية نظرية من نظريات العلوم الشكلية، تبعاً للإبيستيمولوجية التحليلية، تتأسّس على مُسلَّمتَيْن أساسيتين هما الخصيصة الصريحة لجميع الفرضيات والنتائج: واستعمال لغة نظرية دقيقة ما أمكن.[101] هذا التصور العام Conception يسير جنباً إلى جنب مع القيمة التجريبية لنظريات الأدب في القرن العشرين، والموجهة نحو تحليل النص الأدبي.

وعلى العكس من ذلك، فإن نظرية النص، التي تستحوذ على النص وتدفع بعناصره إلى الاشتغال وإنتاج الدلالية بطريقة ضمنية صامتة، وخفية في بعض الأحيان، بغاية بناء خطاب ذي نسق يخصُّه، تضعُ موضعَ الخطر التصورَ ذاته للنظرية كمجموعة من الأفكار والتصورات المجردة الخاضعة لنوع مُعَيّن من التنظيم، والمطبقة في مجال مخصوص. ذلك الخطرُ هو ما أدّى بنا لتبَنِّي التصور النقدي للنظرية، وفكّ الارتباط مع التصور العِلْمي لها.

إن الشعراء والكتاب يلمّحُون في اعترافاتهم وشهاداتهم أو تأملاتهم (وهي نادرة في ثقافتنا الحديثة على عكس ما نجده في القديم) إلى هذه النظرية التي تستحوذ على نصوصهم باستقلال عن إدراكهم أو إرادتهم. ولنا نماذج على ذلك هنا وهناك. في أُروبا، مثلاً، نجد ملاَرْمِي وبول فَاليري بعيدَيْن جغرافياً عن كليبْنيكوف Khlebnikov الروسي، ولكن حالتهم واحدة، وهي التي

99) راجع على سبيل المثال:
باب في القطع والطوال، كتاب **العمدة** لابن شيق، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972، الجزء الأول، ص. 186 ـ 189.

100) Roland Barthes, S/Z, op. cit., p. 16.

101) Heid Göttner, Méthodologie des théories de la littérature, in **théorie de la littérature**, op. cit., p. 17.

عبر عنها ويلْيمْ بْلِيكْ في شهادته على ما لاحظه من آلية نصية تستحوذ على النص «بغير إصرارٍ مِنّي بل وضد إرادتي». وقد رأى إليه ياكبسون كـ«اختيار موجّهٍ للمادة اللفظية»،[102] ثم كنسق يوجّه النص نحو بناء ذاته حسب بارْط، نسقٍ بَدَا له في الوهلة الأُولى نموذجاً متعالياً ثم تخلى عنه ليفترض أن لكلِّ نص نموذجه الخاص.[103]

ولكن كيف يتجَسْدَنُ فعلٌ كهذا في النص الشعري ؟ كيف يصل نصٌ شعريٌّ إلى إثباتِ نظريته ومحوِها في آن من غير أن يدركها الشاعر والقارئ معاً ؟ هذان سؤالان يعودان بنا لمسألة الإيقاع الخاص بالنص كنص، ولأهمية الذات الكاتبة في بناء الدال النصي. ونفترق عن هيدجر في رأيه حول الكتابة التي تكتب نفسها، لِمَا بين النص الشعري وغيره من اختلاف. إلاّ أن النظرية الأُولى، وهي الشعرية البنيوية، لا توضح، بدورها، أن نظرية النص، التي تستحوذ على النص وتَسِمُه بأثرها، أي بالنسق النصي ذاته، ومن خلال قوانينها، ترتّبُ أوْ تمزج المعطيات النصية والخارج النصية.

ما هي، الآن، هذه النظرية التي تستحوذ على النص الشعري العربي الحديث، باختلاف المتون والذاتيات ؟ وإذا كان المتن المرصود للقراءة، تنظيراً وتحليلاً، مُكوَّناً من ثلاث مجموعات، فهل ستكون هذه النظرية واحدة أم متعددة ؟ وإذا كانت متعددة، بمعنى عدم خضوعها للنموذج المتعالي، فكيف يمكن الوصولُ إليها وضبطُها ؟ إلى أي حدٍّ يمكننا القول باستمرارِ النظريات النصية أو قطيعتِها أو تمازُجِها في المجموعات المختلفة ؟ إن الجواب عن هذه الأسئلة يؤطر هدفَنا الأوّليَّ، ولذلك فهو من طبيعة نظرية.

النص الذي تستحوذ عليه نظريته الشخصية معناه أنّهُ مُتَغْنَطٌ بلاَوَعْيِهِ الخاص، وبشجرةِ نسبِهِ الخاصة، وقد أُعيد إنتاجُهما من خلال عبور الذات الكاتبة للغتها. لذلك فإن تصوُّرَيْن أساسيَّيْن سيجدان مكانهما أثناء التحليل، وهما التداخل النصي وهجرة النص، وذلك حسب مرابطِ القراءة وغوايَتِهَا المستبدة بالذات القارئة.

ويمثل الشعر العربي الحديث ما نتجرأ على تسميته بحالة الصدمة المضاعفة،[104] ومن ثم يحمل دَمَ عدمِ اكتماله؛ فهو شعر تستحوذ عليه اللغات والأزمنة التي يعبرها، من لغات نصوص قديمة (شعرية، صوفية...) ولغات نصوص حديثة، عربية وأجنبية، إضافة إلى لغة النثر والحياة اليومية. هناك ظاهرة فريدة ستَسِمُ الشعر العربي الحديث هي الانفتاح على الشعر غير العربي،

(102) Roman Jakobson, **Questions de poétique**, op. cit., p. 280 – 281.

(103) R. Barthes, S/Z , op. cit., p. 21.

(104) نتذكر هنا تحليل أدونيس في **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1978.

الفرنسي، الإنجليزي، الروسي، الألماني، الإسباني، والأميريكي. وها هو العبور يتسع لما هو غير أوروبي - أميريكي، في الصين واليابان كنموذجين فقط. حقاً، إن هذه الظاهرة قديمة قِدم الموشحات الأندلسية، ثم استمرت في العهد المُسمَّى بعصر الانحطاط، مع الشعرين الفارسي والتركي اللذين نجد آثارهما في شعر البارودي نفسه. إلاّ أن مدى انفتاح الشعر العربي على الشعر الغربي الحديث يظل بلا مثال، وهو ما يستتبع، في الشرائط الخارج النصية، حدوث صورة مغايرة للقصيدة والإنسان، كما لمكانهما في التاريخي - الاجتماعي، وهذا ما ينص عليه باخْتِين في مبدإ الحِوَارية بقوله :

«وما يظهر في الحقل المُضَاء باللغة الأَجنبية، بالنسبة للوعي الذي يُبدع العمل الأَدبي، ليس هو بطبيعة الحال النسقَ الصَّوَاتيَّ للغة الأُمّ. أَو خصائِصَها الصرفية، أو مُعجمَهَا المجرّد، ولكن بالضبط ما يجعل من اللغة تصوُّراً عاماً ملموساً للعالم، والغير القابل للاختزال مطلقاً؛ إنه بالضبط أُسلوبُ اللغةِ ككُلية».[105]

نطرح هنا مفعول الحوارية بصيغة عامة، ولا نضبطه في اختلاف الشعر عن النثر (وهو ما سنتناوله بتفصيل في الجزء الثالث) لأَننا نتقدم بمثل هذه الملاحظة لإبراز حالة الصدمة المضاعفة. فالاستنجاد بالشعر الأُوروبي، منذ الكلاسيكية الفرنسية إلى اليوم، لم يمحُ العودة إلى المنابع العربية، لغةً ونصوصاً. ومشهدُ تعدُّد الأَمكنة يرسم خط إبدالات البنيات والرؤيات.

وهذه العودة، بالنسبة للتقليدية، تتلبَّسُ بمظهر الشرعيةِ، والاستنجادِ بنموذج دائريٍّ، نَحَتَهُ التصوُّرُ الدائريُّ نفسُه للزمن، حيث يكون الماضي مجرد حاضر قادم، حاضرٍ موقوفٍ أو مُعلّق. والعودةُ إلى الماضي، بهذا المعنى، شبيه بالنظام الشمسي. دَوَرَان مُغْلَق. سفرٌ نحو «لحظةٍ حاضرةٍ يدور حولها الماضي والمستقبل».[106] نقطة كلّ تكوينٍ ونشأةٍ، وتنفصل التقليديةُ عن السلفية في نوعية الماضي الذي يعودان إليه. هو الانفصال المؤكد بين الشعر (منذ الجاهلية) بالنسبة للتقليدية والقرآن والسنة بالنسبة للسلفية.

لقد عادت كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر بدورهما، وكل منهما على طريقته، إلى النصوص القديمة والثقافة العربية القديمة، وهو ما يوحّدُ الشعر العربي الحديث، على أن العودة، في هذه المرة، غيَّرتْ مكانَها. وهو تغيير يشمل المواقف الجديدة، المتصلة بمفهوم آخر للزمن، وباختيار تساؤلي ونقدي.

(105) **Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique**, op. cit., p. 97.

(106) Northrop Frye, **Le grand code**, op. cit., p. 300.

وهده العودة المشتركة للغات والنصوص القديمة، تعطي للثقافة العربية القديمة وضعيةَ خزَّانٍ مُشترك، يُمثِّلُ دفاعاً ذاتياً، بطريقة واعية أوْ لاَواعية، ضدّ الحاضر، وضرورةً لتسمية الحاضر كحاضر. ولكن هذا الخزَّان المشترك يكشف، مع الرومانسية العربية والشعر المعاصر، عن شقوقِه. فهو ليْسَ واحداً ولا ذاتاً ملتئمة. وكان التساؤلُ والنقد، المُدْمَجَان في قراءة كهذه، نتيجةَ تملُّكِ معرفةٍ كونيَّةٍ حديثة بواسطة الأجناس الأدبية، والفنون، والفلسفة، ومعرفة الإبدال الإبيستيمولوجي والفكري، لرؤيات الوجود والموجودات.

إنها عودةٌ مهددةٌ بالأفْخَاخ، ولا نستعينُ بغيْر السؤال : لماذا كانت هذه العودة ضرورية للشعر العربي الحديث ؟ إلى أيِّ حدٍّ لا تُخْفِي الأمكنةُ المتباينةُ الطابعَ المشتركَ لهذهِ العودة ؟ بأي قانون أصبح الشعر العربي الحديث منتسِباً للمعرفة الإنسانية الحديثة ومشترِكاً فيها ؟ كيف تتفاعلُ حالةُ الصدمةِ المضاعفة مع نظرية هذا النص ـ النصوص، ومع بنياته وإبدالاتها ؟ هي نوعية من التساؤلات التي تبدو لنا ذات أهمية قصوى في غزْونا للموضوع.

3. المُنعرجَات واستِحقَاق السّفر

ابتغينا، في هذه المقدمة، بسْطَ مقترح إعادة بناء الشعر العربي الحديث من مكان **شعرية عربية مفتوحة**، كنظرية نقدية، لها البحثُ والمغامرةُ والسؤالُ، ولها أيضاً تفكيكُ تصوراتٍ قديمة وحديثة. وصيغة الطروحات والأسئلة التي نهجناها كانت تحيلنا باستمرار على قضايا مختلفة، منها ما سنجد جواباً خلال الأجزاء الأربعة للدراسة، ومنها ما ستكون الدراسةُ فرصةً لضبط تفاصيلها في ضوء المعطيات النصية وإمكانيات التحليل معاً.

إن نسج هذه المقدمة يسلُك، أحياناً، شكلاً حلزونياً، حيث الدائرة مفتوحة على الدوام وتفضي لدائرة محكومة بالانفتاح . وتجد الذات القارئة نفسها مُقَيَّدَةً / مُحرَّرَةً تُجاه اللامفكر فيه، والمنسي، والمكبوت، والمسكوت عنه. كل خطوة محاطة بحاجز أو حَوَاجِز، والخطر محدق. ليكن ! فالمغامرة لاتَعدم مُريدِيها ولا مُتعتَها وآلاَمَها، ولهذا نترك أنفسنا منقادين بالملاحظة الصائبة لِيَامْسْليفْ التي جاء فيها : «لا شيْءَ أجمل بالنسبة للعالِم من أن يرى أمامه عِلْماً يتطلبُ الإنْشَاء».(107)

مغامرة تنتهي لتبدأ، في زمن لايُقر بمطلق الحقيقة. تتهيأ المغامَرة لاحتمال المفاجآت، للتشطيب والصمت، حتى يستحق البحثُ لانهائيةَ السفر.

(107) عن كتاب :
J – C. Coquet et autres, **Sémiotique, l'école de Paris**, op. cit., p. 15.

القسم الأول

التّقْلِيدِيَة

إشَــارَة

بالتقليدية يكون مُفتتحُ هذه الدراسة في جزئها الأول. والافتتاح بالتقليدية خاضع للتحقيب التاريخي، فهي أول برنامج شعري للحداثة الشعرية العربية، في العصر الحديثِ. فيـه وبـه تم بنـاءُ نص يرى إلى المُمكن في الكـائن، وإلى المستقبـل في المـاضي، حيث التقـدم الشعري (وغير الشعري) يفضي بـأسراره من غير قلق أو تصدُّع. ولكن العـودة إلى المـاضي لم تقـدر على التخلص من أثر الذات الكاتبة، في استيقاظ إحساسها بعدم التوافق بين حاضرها وماضيها أساساً، مهما كـان شحوب هذا الأثر.

إن عودة التقليدية للماضي، مشروطةً بأثر الذات الكاتبـة، هي فعل اصطفـاء لعنـاصر وعلائق نصية، وهي في الوقت ذاته إعادة بناء لهـا وفق متطلبـاتِ تُغَـافِلُ القـديمَ، أيضـا، وتنْثُرُ على النص عناصرَ بَانية هي الأخرى لدلالية القصيدة، وفي مقـدمتهـا النصوص الموازيـة، كمـا تنفَعِل بشرائـط اجتماعية ـ ثقافية نسجت الدوالُّ النصيةُ فضاءَها. وسنكون، مِنْ ثمَّ، صحبةَ التقليدية، في لقاء ثـانٍ، بعد عهد طويل، مع مفاهيم تؤطر النص، ولم تكن تجد مكانَهـا في التنظير والممـارسـة القـديمين للشعر العربي، لا قبل الإسلام ولا بعده.

عودة لها أثرُها الشخصيُّ الذي غالباً ما نتناسَاه. من هنا نتوجه نحو قراءة التقليـديـة في ضوء المقدمة النظرية التي وضعنـا فيهـا التصور العـام للشعريـة، ومـا يستتبع ذلـك من مفـاهيم النص، والإيقاع، واللغة، وبالتلازم مع القراءة النقدية للشعرية العربية القديمة ولغتها الواصفة، ولجملةٍ من النظريات الأوربية الحـديثـة، مقترحين بعض الأدوات والفرضيـات التي بـدَتْ لنـا وظيفيَّـةً أثنـاء عملية القراءة.

هناك مقاربَةٌ أولية، لأن إعادة بناء الشعرية العربية وقراءة التقليدية انطلاقا منها تتطلبان مجهوداً عِلْمِيّاً متواصلاً لا يَنِي يتعرف على ثقوبه باستمرار، ما دامت المعرفة تستعصي على الاختزال. والمقاربة الأولية التي ننتهجُها تنفرد بالنصوص دون القراءات العديدة لها، لأننا نسير باتجاه استنطاق النص الشعري والتخلي (الذي هو غير مُمْكن في كليته) عن غير مَسَارِه.

والقراءةُ، هنا، وقوفٌ على بعض العناصر النصية التي تَبَنْيَنَتْ في التقليدية وفق طرائق لم تكن في مُجملها معهودةً في ماضي الشعر العربي، حتى ولو كان البرنامجُ الشعري للتقليدية هو العودة الخالصة إلى الماضي. إن هذه العناصر هي منْ بين الدوالّ المنتجة لدلالِية الخطاب الشعري التقليدي، ولم يكن، هنا أيضا، بُدٌّ من إعطاء الأسبقية لعنصر على غيره، أو لقضية نظرية على مثيلتها.

هي قراءة تطمح للاقتراب من الاختبار النظري لكل من التقليدية والشعرية العربية معاً. وهذا الاختبار يتقدم شيئاً فشيئاً نحو التحليل ليسْتَقِيَ ما تنضبط به الفرضيات، ويتقعَّدُ به انشباكُ العناصر النصية في مجموع عيِّنَةَ المتن، ومنها إلى التقليدية إجمالاً. وفي مرحلة تناوُلِ بناء القصيدة تتفرّع القراءةُ لتبرُزَ الفرْدياتُ وتتضحَ خصيصةُ تبايُن الذوات الكاتبة في نصوصها عبر مِحْور دورة الزمن، الذي نعتقد أنه محور مُهيْمن على المحاور الأخرى في هذه الممارسة النصية. إنها اللحظة الأُولى من القراءة، أما الثانية فسينفرد بها القسم الرابع من الدراسة، حيث تنعقد قضايا حداثة التقليدية مع حداثة كلٍّ من الرومانسية العربية والشعر المعاصر.

الفصل الأول

سِيـاج أوَّلِـيّ

1. تسميةُ التقْليدية

هناك حالة مُعمَّمَةٌ، عبر الخطاب النقدي، في حديث العالم العربي، تتأكد فيها عـادة تسميـة الشعر التقليدي بتسميات عـديـدة، تنبثق من مرحلـة زمنيَّـة إلى أُخرى، أو مكـان نقدي إلى آخر. وهذه التسميات نتداولها، اليوم، من غير مقاربة نقدية لها، مما يبدو معها الاستعمال وكأنـه خـاضع لذائقة لغوية، أو منجذب نحو هذه السلطة الثقافية أو تلك، يستسلم أو يبدّل دون أن يكون لفعلـه فائض تأمل نظري به ينتقل من الجزئي إلى الكلي، ومن التسمية إلى النص.

هذه الحالة، بمـا هي عـادة، تحولت إلى عـائق نظري تنحجبُ معـه طبيعـة الشعر التقليـدي ووضعيته ضمن الشعر العربي الحديث. والاجتهادات التي سعت للتأمل غالباً مـا استـأثر بهـا ضرب من تيْسِير فعل التسمية، لأنها اكتفت بما تراه محدوداً. والإقدام على تنظير شعرنا الحـديث يعتمـد غزو العادة أساساً، ومن ثم فإن تأمل التسمية يتخذ صبغة استعجالية هي مقـدمـة الاستعجـال الـذي يبلغ القضايا والعناصر المتعددة. لذلك نفتتح عملنا بتأمل التسميات والعناصر النصية الأولية بغـايـة تعيين تسمية تتسع لتتضامن فيها خصـائص نصيـة بكـاملهـا، وهو مـا يهيئ لقبولهـا أو رفضهـا دون تقسيط.

1. 1. المشْهَدُ واشتِغَالُه

تقدم لنا الكتُب الدراسية، الخاصة بالشعر العربي الحديث، بدءً من الكتب المدرسية ووصولا إلى الأعمال الأكاديمية دونما تغافل عن الكتب النظريـة والتحليليـة المختلفـة المصـدر والغـايـة،

الشاعرَ المصري محمود سامي البارودي كبداية فعل شعري لـه **شيء**[1] يميزه عن سابقيه في عموم العالم العربي، وهذا **الشيء** هو ما يمنح البدايةَ قوةَ السلطة.

واتسعت البدايةُ لتتحوَّلَ إلى مشهَدٍ يمتد عبر المراحل والأطراف، فلا يتوقف في زمنيـة تعثر على نهايتها مع فعل شعري مضاد في الفترات اللاحقـة، سواء أكـان المُعْلِنُ عنهـا هو جبران خليل جبران، أم مدرسة أَبُولُـو، أم بـدر شـاكر السيـاب، أم مجلـة **شعر**، أم مجلـة **مواقف**. إن المشهـد، على عكس المختفي، يحفظ السلالة ويوسع دائرةَ القرابة. لم يكُن نقدُ مـدرسـة الـديوان لحـافـظ وشوقي ليقوض فتنة التقليدية. فـالجواهري يعلن عن تجـدد البـدايـة واتسـاعهـا، ولئن كـان جبرا إبراهيم جبرا يطلق عليه صفة «أنت آخر الفحول»،[2] فإن استمرارية المشهد التقليـدي ستتـأكـد مع الجواهري ذاته، فيما هي تنبثق مرة أخرى من صيحة البردوني، هذا اليمنِيُّ القادِمِ من بين الجبـال المُسَنَّنَة. وتكون الثمانينيات ذهاباً نحو التقليدية في أكثر من منطقـة عربيـة، حيث المهرجـانـات الشعرية في المشرق والمغرب معاً تَفْتَتِنُ بتماسُك التقليديةِ وانغراسها في اللاوعي الجماعي.[3]

1. 2. الفِعْلُ الشعريُّ التقليدِيُّ وتسمياتُه

لم يستند تعريف هذا **الشيء** لشعرية عربية، بخلاف ثقافتنا القـديمـة، بسبب غلبـة النموذج الغربي في العصر الحديث. ولذلـك فـإن التعريف، ومن ثم التسميـة، استقى من الغرب أدواتِـه في التصنيف والتأريخ على الأقل، ساكتـاً عن نقـد التصوُّرات والأدواتِ داخل سيـاقهـا، أي نقـدِ اللغـة الواصفة meta langage التي هي من بين ما نعيد به بناء الموضوع ومعطياته، لأن «الوظيفة الوصفية

1) نستعمل كلمة **شيء**، هنا، للدلالة على استحالة الرجوع بمختلف قراءات الشعر التقليدي إلى خصيصة مشتركة.

2) جاء في دراسة لجبرا إبراهيم جبرا عن محمد مهدي الجواهري بعنوان : «الشاعر والحاكم والمدينة»، ما يلي :
«في عام 1956 قلت لشاعرنا الكبير : «أنت آخر الفحول». واليوم تتضح لي صحة هذا الرأي أكثر من أي وقت مضى، فمنذ ذلـك اليوم جـاء التلفزيون، وشـاع الترانزستور، وتوالت الثـورات، وتغير كـل شيء في أسـاليب مخـاطبـة الجماهير، وبخـاصـة بعد أن أصبحت مخاطبة الجماهير من مهام صاحب الحكم نفسه وأجهزته الإعلامية. ومنذ ذلك اليوم عم الشعور الجديـد، وتغير كل شيء في أسـاليب النظم، شكلاً ولغة ورؤيا. لذا فإن الجواهري، أمد الله في عمره، سيبقى آخر من استطاع تجسيد الشعر القديم على أروعه : إنه حقّـاً آخر الفحول».
راجع : جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر**، دار القدس، بيروت، الطبعة الأولى، 1975، ص. 36.

3) هذه ظاهرة عامة عبر عموم العالم العربي، ونقدم مهرجان المربـد، في بغـداد، لعامي 1985 و 1986 كنموذج مكبر لعودة التقليـديـة بقوة إلى المناخ الشعري العربي، وهي تجعل من صفـة «آخر الفحول» غير قـابلـة للانطبـاق على الشـاعر الجواهري أو غيره. ونعطي، كنموذج لهذه العودة، على الصعيد النقدي ما جـاء في ص.10 من مجلـة **أدب ونقد** المصريـة، العـدد 33، نونبر 1987، عن الشـاعر اليمني عبد الله البردوني، «...نواصل اقترابنا من الإبداع في الوطن العربي فتجدون في هذا العدد قصيدة **مصطفى** لواحـد من أكبر الشعراء العرب على مر العصور هـو اليمني **عبـد اللـه البردوني** ذلـك الكـلاسيكي المعـاصر، الضرير الفقير المستعصي على الشراء، الذي ينشد الحقيقة في كل جهد إبداعي أو سياسي ـ فكري يبذله...».
هكـذا يصبح البردوني واحـداً من **أكبر الشعراء العرب على مر العصور**، والكـلاسيكي المعـاصر أشد المعـاصرة ! أمـا القصيـدة فللراغب فيها العودة إلى الصفحتين 91 ـ 92 من العدد نفسه.

للغة هي في الوقت نفسه قيام اللغة بمهمة وصف اللغات، والضبطِ الذاتي لوسائل تعبيرٍ وتواصلِ لغةٍ من اللغات».[4] وهذه الوظيفة تتحقق في سياق هو ذاكِرةُ اللغة، ما دامت للكلمات معاني تنبع من سياقها ولا تتحدد إلا في السياق، فـ «كل كلمة محايدة يمكنها أن تكتسب، عبر السياق، قيمةً لغويةً واصفة».[5] واللغة الواصفةُ، بتعدد أنماط تركيبها، كدليل مفرد أو كمجموعة مترابطة من الأدلة، تُشكّلُ نسقاً فرعياً للنسق الموصوف،[6] وبالتالي فإن الاعتماد على نسقٍ مبررٌ بعلاقته بالوقائع الموصوفة كما بعلاقته بالوحدات الرمزية[7] التي هي اللغة الواصفة.

وطبيعة اللغة الواصفة التي تم اقتراضها[8] من سياق الثقافة الغربية، والشعرية الغربية أساسا، لا تتملك، بالضرورة، قدرتها على الضبط الذاتي في سياق الشعر العربي التقليدي. ولننظر الآن إلى لعبة تسمية هذا الشيء، باقتراض لغة واصفة غربية : إنه **كلاسيكية**، **وكلاسيكية جديدة**، **ونهضة**، **وبعث**، **وإحياء**، **وانبعاث**. وهذه جميعها مبتورة السياق عند تطبيقها على التقليدية.[9] نأخذ مصطلح الكلاسيكية مثلا،[10] وندققه من خلال معجم **لوروبير** الذي جاء فيه أن الكلاسيكية هي :

«(من **كلاسيكي** **Classique** : كلمة خلقت حوالي 1825 مقابل الرومانسية). مجموع الخصائص المقصورة على الأعمال الأدبية والفنية الكبرى لكل من القديم والقرن 17. **وحدة النزعة الديكارتية والفن في الكلاسيكية** (كما يقول لانسُون)».

والكلاسيكية كصفة :

«مأخوذة من Classisus اللاتينية في القرن 16، وتعني «من الطبقة الأولى» وتدلُّ :

1 / على الاستعمال في الأقسام [الدراسية].

4) Josette Rey – Debove, **Le métalangage**, op. cit., p. 1.

5) المرجع السابق، ص. 29.

6) المرجع السابق، ص. 2.

7) Jean – Claude Gardin, Vers une epistémologie pratique en Sciences humaines, in **La logique du Plausible**, op. cit; p. 7.

8) لا مراء في ضرورة وأهمية الاقتراض بين العلوم والمعارف، ومنها حقل اللغة الواصفة (راجع الفصل الثاني من كتاب **Le métalangage** السابق الذكر)، ونشير فقط إلى غياب النقد والاختلاف بالنسبة للشعر العربي الحديث، وهو ما يمتد مفعوله إلى الشعر العربي القديم أيضاً.

9) نتجنب التعرض بالتفصيل لتاريخ استعمال هذه المصطلحات في مجال التقليدية وكذلك لمصادرها المتعددة، لأن عملاً كهذا خارج عن مهمتنا في هذه الدراسة.

10) قامت دراسات عديدة، مكتوبة من طرف مستشرقين وباحثين عرب، بقراءة الشعر العربي القديم والتقليدية معاً في ضوء هذا المصطلح. ولذلك نوليه عناية في التحليل والنقد، نكتفي بإعطاء نماذج محددة لهذا الصنف من الدراسات، وهي :

1 - Charles Pellat, **La Langue et littérature Arabes**, Paris, 1952.

2 - André Miquel, **La littérature Arabe**, que sais je ? PUF, Paris, 1965.

3 - إحسان عباس، **فن الشعر**، الفنون الأدبية (3)، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ.

4 - علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، وزارة الإعلام، بغداد، 1975.

2 / ما ينتمي للقديم الاغريقي ـ اللاتيني، المعتبر كقاعدة للتربية والحضارة.
3 / ما يعود لكبار كُتَّاب القرن 17 ولعهدهم (وتستعمل على الخصوص مقابل الرومانسي).
4 / في الاستعمال الموسع. ما يعتبر كنموذج، ما يملك سلطةً في إحدى المواد».

هذا السياج الدلالِيُّ، على اختصاره، يوضح شجرة نسب المصطلح، في مستوى التاريخ الأدبي والوضعية المنهجية، إضافة لوضعيته التربوية ـ التاريخية. إن الكلاسيكية تشمل الأعمال الأدبية والفنية الكبرى لكل من الحضارتين اليونانية واللاتينية فضلاً عن أعمال القرن السابع عشر، المقررة في المدارس الفرنسية إبان القرنين السادس والسابع عشر، لأنها أعمال «الطبقة الأولى» من الكتاب الذين ينطلقون من **الشعرية** الأرسطية والأدبين الاغريقي واللاتيني، ومبادئ العقلانية الديكارتية، أي الذوق العام، واحترام الأصول والقواعد الشعرية والنحوية، وفلسفة الجمال القائمة على العقل، والمحاكاة، وهذه جميعها تجسدنت بالأساس في الشعر المسرحي، الذي له مكانة كبيرة في **الشعرية** لأرسطو.

إن التمركز حول الذات الغربية، من قبل المستشرقين أو بعض النقاد العرب، هو ما أعطى الآخرَ، الغربَ، شرعيةَ تسميةِ هذَا الشيء. والآخرُ بهذا المعنى هو الأدبُ الذي يختارُ الاسمَ، بل إنه المتعالي الذي لا يقْبل بالمعْصيَةِ و / أو البُطْلاَن. ألاَ تُخْفي التسميةُ في هذه الحالة مِلْكِيَةَ المُسَمَّى ؟ تلك قصةٌ أُخرى، لَهَا أَوَانُ انكشافها.

3.1. التقليديةُ ونصُّها المُوَازِي

نتجنب تفصيل الحديث عن مختلف التسميات التي تغيَّتْ ضبطَ هذا الشيء الشعري، وننطلق مباشرة نحو ما يمكّننا من القبض على العناصر الأُولية للتسمية، ونقصد بها العناصرَ الموجودةَ على حدود النص، داخِلَه وخارجَه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته. والإقامة على الحدود إشارةٌ للعابرِ أمامَ الكِتَاب ـ النّص، ومصاحبةٌ لمريدِ القراءةِ، وإرشادٌ للمَسَالك.

هذه العناصر ثلاثة وهي : **تقديمَاتُ الدوَاوين، ثم تصنيفُ الدوَاوين ومواقعُ النصُوص فيهَا، وأخيرا عنَاوينُ الدوَاوين.** إنها عناصر مختارة من بين عناصر عديدة توجد على حدود النص، واختيارُنا لها، بحسب الترتيب الذي هي عليه، وأعطاؤها نوعاً من الامتياز في عملية التسمية، يرجعان إلى ما يؤلف بين النصوص في دواوين، وإلى البنية التي تحكم العلاقة

بينها، كما يرجعان إلى تاريخ البنية ذاتها في الشعر العربي القديم، والإبدال الذي طبع انتقالَها من القديم إلى الحديث.

وبطبيعة الحال فإن الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب **الشعرية** لأرسطو أيضاً. وعمليةُ الملاحظة والاستقراء التي اجتزناها في المراحل الأولى للقراءة عثرتْ فيما بعدُ على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصاً، تُنصِتُ بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة، ويسميها جيرار جنيت بالنصّ المَوَازِي Paratexte الذي هو في تعريفه «ما يصنَعُ بِه النصُّ من نفسه كِتَاباً ويقترحُ ذاتَه بهذه الصفة على قرّائِه، وعُمُوماً على الجمهور».[11]

وسنحاول الآن تناول هذه العناصر مع التركيز على ما يبدو لنا أقربَ لتسمية المتْن نفسه، بدلاً من تسمية الآخرِ لَهُ.

1. 3. 1. تقديمَات نظريّة

إنها تقديماتُ دواوين الشعراء الممثلين لهذه المجموعة. ونلاحظ، منذ البدء، أن البارودي وشوقي وحدهما اللذان وضعا تقديماً لديوانيهما، الأولُ تم إثباتُ تقديمه في الطبعة الصادرة سنة 1953 عن المطبعة الأميرية بالقاهرة، ونشر الثاني تقديمه في الجزء الأول من **الشوقيات** الصادر سنة 1889.[12] أما الجواهري فقد اكتفى في الطبعة الصادرة لديوانه عن «دار العودة» سنة 1982 ببيروت، بكلمة تركز على عمل الشارحين، والتعديلات التي أدخلها على بعض القصائد، ولم

(11) Gerard Genette, Seuils, Ed. du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987, p. 7.

(12) عاد محمود سامي البارودي إلى مصر من المنفى سنة 1900، وقد اشتغل بتنقيح ديوانه ومراجعته بغاية الطبع، ولكنه توفي سنة 1904، ثم صدرت الطبعة الأولى للديوان بحرص من زوجته التي كان تزوج منها في المنفى. أما بالنسبة لشوقي فلم تثبت هذه المقدمة في طبعة 1961 عن مطبعة الاستقامة بالقاهرة، وهي الطبعة التي نعتمدها في الدراسة، وقد نشرت مجلة **فصول** مقدمة شوقي لديوانه، الصادر سنة 1898 بمطبعة الآداب والمؤيد بمصر. راجع مجلة **فصول**، باب وثائق، المجلد الثاني، العدد الثاني، 1983، ص - ص.267 - 272. وبخصوص صدور **الشوقيات** يرى محمد صبري أن الجزء الأول منها ظهر بعد 1898 فقال :
«والواقع أن تاريخ طبع الجزء الأول (1898)، وهو التاريخ المكتوب، غير صحيح لأن تاريخ القصائد المنشورة ينتهي في سنة 1899 لا 1898 وبيان ذلك : في آخر الديوان تأريخ لظهوره :

مجموعة لأحمد — معجزة فيها بهر
تمد في تاريخها — أليق ديوان ظهر

وأول محرم سنة 1317 يوافق 12 مايو سنة 1899، وينتهي سنة 1317 في 3 ابريل سنة 1900. فمما لا شك فيه أن الديوان ظهر بين مايو 1899 وأبريل سنة 1900».
راجع **الشوقيات المجهولة**، الجزء الأول، دار المسيرة، بيروت، 1979، ص. 26.

يطبع محمد بن إبراهيم ديوانه في حياته،[13] كما لا نعثر على أية وثيقة نثرية تشير إلى رأيه، مجملاً أو مفصلاً، في الشعر.[14]

13) لم ينشر محمد بن إبراهيم ديوانه، وللأسباب روايتان :
أ) ـ يقول أحمد الشرقاوي إقبال :
«فأما عن الديوان، فقد قال عنه في وثيقته تلك : إنه ضخم جداً، ثم نبأ عنه أنه مشتت مضيع، إذ ليس تحت يده نصه الكامل، ولقد حدث قبل وفاته بنحو سبع سنوات أن أشاع في الناس أنه قام بجمع ديوانه، وطاف على معارفه يأخذ منهم ما تفرق من أشعاره، وكاتب البعيدين عنه ممن يعلم أن لهم عناية بجمع إنتاجه، واستحضر ناسخاً جيد الخط ليكتب له نسخة الديوان الأول، وشرع بهذه المناسبة بجمع التبرعات من الأغنياء والأسخياء، لينفقها على الطباعة، وكتب له الناسخ رزمة من الأوراق قدرتها بنحو مائتي ورقة وحزرت ما فيها من الشعر بقراءة ثلاثة آلاف بيت.
ولم يتم طبع، **روض الزيتون** وهو الاسم الذي اتخذه لديوانه. وروض الزيتون اسم لأحد أحياء مراكش، وبه كانت سكنى الشاعر، وضاعت المجموعة التي أشرف على كتابتها، والتفتيش الذي وقع على منزله من أعوان الكَلاوي يوم وفاته كان السبب الأول في تشتيت آثاره وجعلها عرضة للضياع. وأقدر ما نظم من الأشعار بخمسة آلاف بيت أو تزيد، فهو قدر ديوان أبي الطيب المتنبي».
كتاب **شاعر الحمراء في الغربال**، مطبعة الجامعة، الدار البيضاء، بدون تاريخ، ص. 93 ـ 94.
ب) ـ يقول أحمد الخلاصة :
«كانت تلك الشهرة وبالاً عليه، فمن خلالها التفتت إليه إدارة الحماية، ثم زاد الاهتمام به، عندما هجا «ابن البغدادي» باشا مدينة فاس، وعندما هجا «البيَاز» خليفة باشا مراكش، وأدرك أن هناك عيوناً تتتبع نشاطه الثقافي، فصار يشك فيمن يصطفيه كما قال «أبو الطيب المتنبي». ونتيجة لهذا الشعور الذي احتد حتى صار وهماً، كان يتوقع أن تصبح أوراقه ومسوداته موضوع بحث وتفتيش.
وفي أثناء ذلك، أعلن أنه يعتزم طبع ديوانه، وأنه اختار أن يكون عنوانه «روض الزيتون»، وهو علَم على الحومة التي يسكنها، ثم لقيته بعد انتشار الدعاية في الدار البيضاء فأخبرته بأن بعض الفضلاء، ههنا قد وعد بأنه سيتولى الإنفاق على طبع الديوان بكل ما يستلزم، ثم قال : من هو هذا الفاضل أو الفضولي، قلت : «فلان» فقال : ألا يكون مدفوعاً إلى تقديم هذا النوع من المساعدة ؟ قل له إذا لقيتهْ بعد، أن صاحب الديوان يشكرك، ويقدر أريحيتك، وأخبره بأن الباشا هو الذي سيتولى الإنفاق على طبع الديوان، وليس من اللباقة أن نعدل عن وعوده».
ثم قال لي : «لعلك قد حملت طبع الديوان محمل الجد، إن هناك موانع تحول دون ذلك، إن الجزء الذي يمكن أن يطبع حاليا مثقل بأمداح، يخجلني مجرد التفكير فيها، فضلاً عن طبعها ونشرها، وأن الشعر الذي أعتز به، سر لاتعرفه حتى يراعتي، وإنما استأثرت بحفظه واستظهاره».
كتاب **شاعر الحمراء في تاريخ الأدب المعاصر**، مكتبة الشاطئ، مراكش، 1987، ص. 63.
توفي محمد بن إبراهيم في 1955/9/23 ولم يصدر له الديوان. وفي نهاية الستينيات تشكلت لجنة ملَكية، مكونة من الطيب المريني ومبارك الكتاني المدلوني ومحمد بنبين وأحمد الشرقاوي إقبال وعلى بن المعلم التاورتي، فجمعت **ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون**، وفرغت من عملها في 1969/2/24. ونسخة الديوان المخطوطة موجودة إلى الآن في الخزانة الحسنية بالرباط تحت رقم 10431، وهي التي نعتمدها في الدراسة. وقد أشارت اللجنة إلى عزم الشاعر على نشر ديوانه فقالت :
«وقد اهتم الشاعر في ريعان شبابه، وعنفوان شاعريته، بنشر ديوانه، فلم يكتب له التوفيق ثم أعاد المحاولة مرة أخرى فكانت كسابقتها إخفاقاً، ولكنه في هذه المرة اهتدى إلى تدوين طائفة من شعره فبيض منها قصائد ومقطوعات كثيرة من مسودات رقاع شعره الموزعة المشتتة لديه (إذ كان يكتب شعره كيفما اتفق له) وساعده على التبييض ناسخ معروف وقتئذ، ولكنه عند العرض والمقابلة على مسوداته وجد ما استنسخ ممسوخاً، فانصرف يائساً من إنجاز مشروعه وتتميمه.
وأبلغ الثلة من معشره والنفر من مؤيديه ما حدث، فلم يجد منهم من يغني فيه زمنه، ولا من يقوم مقامه ويأخذ عن صنيعه ثمنه، واحتفظ بما استنسخ كراريس معدودة بما فيها من تصحيف وتحريف وسقط، احتفظ بها مكرهاً غير راض حتى استأثر به الموت من بيننا خالد الذكر، حميد الأثر».
ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون، ص. ت ـ ث.

14) وعلى العكس من ذلك له قصيدة بعنوان : **صنعة الشعر**، الديوان، م.س.،ص. 40 ـ 44.

لخّصَ محمود سامي البارودي تعريفه للشعر، من خلال تقديم ديوانه، في متتاليتين :

المتتالية الأُولى

«وبعدُ فإنّ الشعرَ لمْعةٌ خياليةٌ يتألّقُ وميضُها في سَماوة الفكْر، فتنبعثُ أشعّتُها إلى صحيفةِ القلْب، فيفيضُ بلألائِهَا نوراً يتصل خيْطُه بأسَلَةِ اللسَان، فينفثُ بألوانٍ مِن الحكْمةِ ينبلجُ بها الحالِكُ، ويهتدي لدليلها السّالك، وخيرُ الكلام مَا ائتَلَفت ألفاظُه، وائتلَفَتْ معانيه، وكان قريبَ المأخَذِ، بعيدَ المَرْمَى، سليماً من وصْمة التكلّف، بريئاً من عشْوة التعسّفِ، غنيّاً عن مُراجعة الفِكرة، فهذِه صفةُ الشعْر الجيّد».[15]

المتتالية الثانية

«وللشّعْر رتبةٌ لا يجْهلُهَا إلاّ منْ جَفَا طبعُه، ونَبَا عَن قَبُول الحِكْمة سمعُه، فهو حِلْيةٌ يزدَان بجمَالها العاطِل، وعوذَةٌ لا يتطرّق إليها البَاطِل.

ولقَدْ كنتُ في رَيْعَانِ الفُتُوّة، واندفاعِ القريحةِ بتيارِ القُوّة، ألهجُ به لهْجَ الحمَام بهَديلِه، وآنسُ بِه أنسَ العَديل بعَديله، لا تذرّعاً إلىٰ وجْهٍ أنْتَويه، ولاَ تطلّعاً إلى غُنم أحْتَويه، وإنما هي أغْراضٌ حركَتْني، وإباءٌ جَمَحَ بِي، وغَرامٌ سَال عَلَى قَلْبِي، فلمْ أتمالَك أنْ أهَبْتُ، فحرّكْت بِه جَرْسي، أوْ هَتَفْتُ فسرَّيْتُ به عنْ نفْسِي، كما قلتُ :

تكلمتُ كالمَاضِين قبْلي بمَا جَرتْ بِهِ عادةُ الإنسانِ أنْ يتكلّمَا
فلاَ يَعْتَمِدْني بالإساءةِ غافلٌ فلاَبُدَّ لابْنِ الأيْكِ أن يترنّمَا»[16]

نقتصر على هاتين المتتاليتين من التقديم، لأنهما، برأينا، كافيتان لإبراز مميزات هذا الشيء الذي يُكْسِب المشهدَ، ضمنياً، هيئتَه.

في المتتالية الأولى يؤكد البارودي على النور الخيالي للشعر، وارتباطه بالعقل والحكمة، ثم انعكاس النور الحكمي على القلب، وانبثاق الصوت بالكلام الحكيم. هذه الصورة المتكاملة، الراصدة للآلية الإنتاج الشعري، تُرمّمُ من جديد تلكَ العلاقة القديمة بين الشاعر والنّبيّ، لأن مصدر الشعر نورٌ غير حسي، ولكنه ليس إلاهياً. هنا يحدث الاتصال والانفصال بين الشاعر والنبِيّ. إن النور صوت ينزل في صدر الشاعر، منحدراً من سماء العقل لينبعث كلاماً خيالياً خالصاً. والنص

15) محمود سامي البارودي، **ديوان البارودي**، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1953، ص.3.
16) المرجع السابق.، ص. 5.

الشعري، في هذه الحالة، مخصوص بالطبع ووضوح الخيال، غير أنه حين يصدر عن شخص كامل الأخلاق، وبإرادة من الله (كالنبي)، يشع نطقُه نوراً يَهْدِي المُستمع ـ القارئ.

ولهذه المتتالية الأولى عناصر نظرية هي : مصدر الشعر، والشاعر، والنص الشعري، والمستمع ـ القارئ الذي هو المُتلَقي.

وتركز المتتالية الثانية على الطابع الغنائي للشعر، والبعد الفردي للتجربة الشعرية، وتقليد طريقة الأقدمين. وهي عناصر تنضم إلى الأولى لتُتِمَّ الإطار النظري للنص الشعري الذي هو بالأساس نصٌ مطبوعٌ وواضح.

وهذا الإطار النظري ذو مصادر ثلاثة :

أ ـ **مصدر ديني** : فالشاعر حين يكون مختاراً من طرف الله فإنه هو الآخر «لا ينطق عن الهوى» وكلامه نور تَلِي مرتبتُه مرتبةَ الكلام الإلهي.

ب ـ **مصدر نقدي** : الشعر خيالٌ، تتطلب صناعتُه معرفةً بأسرار الطبع والوضوح.

جـ ـ **مصدر فلسفي** : يعتمد المنطق في تقسيم مراحل نزول النور في صدر الشاعر وانبعاث النور مرة ثانية في صيغة نُطقية، كما يعتمد الفكر الإسلامي بخصوص ضبط العقل لجموح المخيلة في الشعر.[17]

وتحدد لنا المصادر الثلاثة تصوُّر البارودي لتقدُّمِ الشعر من خلال مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال في آن. تتفاعل وتتكامل، بصيغة منضبطةٍ، يبين اختلافُها عن التصوُّرات القديمة للشعر العربي.

وتعرض أحمد شوقي لتعريفه للشعر، من خلال تقديم **الشوقيات**، في ثلاث متتاليات :

17) يقول جابر عصفور :
«إن ما ينتج عن النزعة العقلانية التي سادت التراث العربي هو تحديد دور القوة المخيلة وحصر أهميتها بالنسبة للشعر. صحيح أن القوة المخيلة سوف تصبح القوة التي يعول عليها الشاعر في عملية التخييل الشعري. ولكنها تظل ـ مع ذلك ـ محصورة في مستويات دنيا لاتفارقها (...) وإذا كان ذلك يعني أن مخيلة الشاعر لا تعمل إلا في نطاق صور الحس التي تختزنها القوة المصورة، فإنه يعني ـ بالمثل ـ أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر، وذلك لأنها يمكن أن تفضي بصاحبها إلى الجنون والهلوسة، إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها. وبذلك يصبح الشعر عملاً تخيلياً يتم في رعاية العقل، أو تخييلاً عقلياً، إذا صح التعبير».
راجع : **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص. 55 ـ 56.

المتتالية الأُولى

(أما بعد) فما زَال لواءُ الشِّعر معقُوداً لأُمَرَاءِ العرَب وأشْرافِهم. ومَا برِح نظْمُه حبيباً إلى عُلمائهم وحُكمَائِهِمْ. يمارِسُونَهُ حقّ المِرَاس. ويَبْنُون كُلَّ بيْتٍ منه عَلَى أمْتنِ أسَاس. مُوفِين إجْلاَلَه. حَافظِين خِلاَلَه. مُدْنِين إلَى الأَذْهان خَيَالَه».[18]

المتتالية الثانية

«اشتغَل بالشعر فريقٌ من فحول الشعراء جنَوْا علَيْه وظلَمُوا قرائِحَهم النادرةَ وحرمُوا الأقوامَ مِن بعْدِهم. فمِنهم مَن خرجَ من فضَاء الفِكر والخَيَال ودخل في مضَيّق اللفْظِ والصّناعة. وبعضُهم آثر ظُلماتِ الكُلْفة والتعْقيد على نُور الإبَانَةِ والسّهُولَة. وَوقفَ آخرُون بالقَرِيضِ عند القوْل المَأثور «القديمَ على قِدَمه» فوصَفُوا النّوق على غير مَا عهِدها العربُ علَيْه وأتوا المَنَازل مِن غير أبْوابها ودخلُوا البيداءَ على سَراب. وانْغمسَ فريقٌ في بِحار التشَابه حتى تشَابَهت عليهم اللّجَج ثم خرجُوا منها بالبَلَل. وزعمتْ عصبةٌ أن أحْسنَ الشعر ما كانَ بوادٍ والحقيقة بوادٍ فكلما كان بعيداً عن الواقع، منحرفاً عن المحسُوس، مجانِباً للمحتمَل، كانَ أدنى في اعتقادهم إلى الخيال، وأجمعَ للجلال والجَمَال، حتى نشأ عن ذلك الإغراقُ الثّقيلُ على النفوسِ والغلوُّ البغيضُ إلى العقولِ السليمَة».[19]

المتتالية الثّالثة

«الحاصِلُ أن إنزالَ الشعْر منزلةَ حِرفَةٍ تقومُ بالمدْحِ ولا تقُوم بغيْره تجْزِئَةٌ يجِلُّ عنْهَا، ويتبرّأ الشعراءُ منها، إلاّ أن هناكَ مُلْكاً كَبيراً ما خُلِقوا إلا ليتغنوا بمدحِه ويتفنَّنوا بوصْفه ذاهِبين فيه كلَّ مذهبٍ آخذِين منه بكُلِ نصيب. وهذا المُلك هُو الكَوْنُ، فالشاعِرُ مَنْ وقَف بيْن الثَّرى والثُّرَيَّا يُقلب إحْدى عينيه في الذرّ ويُجيل أخرى في الذُّرَى، يَأسِر الطيرَ ويُطلقه، ويُكلم الجمَاد ويُنطقه، ويَقِف على النّبات وقْفة الطّل، ويُمر بالعرَاء مرُور الوَبْل. فهناك يَنفَسحُ له مجال التخيُّل ويتسِعُ لهُ مكانُ القوْل ويستفيدُ مِن جهة علْماً لا تحويه الكتبُ ولاَ تعيه صدُور العُلماء، ومن جهة أخرى يجدُ مِن الشعر مُسلّياً في الهمِّ، ومُنجياً مِن الغم، وشاغلاً إذا ملّ الفراغ ومؤنساً إذا تملكتِ الوحشةُ. ومن جهة ثالثة لا يلبثُ أن يفتح اللهُ عليه، فإذَا الخاطِر أسرعُ والقولُ أسهلُ،

18) مجلة **فصول**، م.س.، ص. 267.

19) المرجع السابق، ص. 268.

والقلمُ أجرى، والمادة أغزرُ بحيث لا تَمضي السنون حتى تتداول الأيدي مؤلفاتـه. وإذا مـات أكْبَرَ الناسُ مِنْ بعـدِه مخلفَـاتِـه. أوَلَمْ يكُن مِنَ الغبْن على الشعر والأمـة العربيـةِ أن يَحْيـا المتنبي مثلاً حياتَه العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشبـابِ ثم يموتُ عن نحو مـائتي صحِيفـة من الشعرِ تسعـةُ أعشارها لممدُوحِيه والشعرُ الباقي وهُو الحكمةُ والوصفُ للناس.

هنا يسأل سائلٌ وما بَالُك تَنهى عن خُلُق وتأتي مثلَه، فـأجبْتُ أنِّي قرعْتُ أبوابَ الشعر وأنـا لا أعلمُ من حقيقتِه ما أعلمُه اليومَ ولا أجدُ أمَامي غيرَ دواوين الموْتى لأَمظْهر للشعْرِ فيهَا وقصـائـدَ للأَحْيَاء يَحذون فيها حذو القدماء، والقومُ في مصر لا يروْن من الشعر إلا مَا كَان مدْحاً في مقـامٍ عَالٍ ولا يرُوق غيرُ شاعر الخديوي، صاحبِ المقام الأسمى في البلاد. فما زلتُ أتمنى هذه المنزلـةَ وأسمو إليها على درج الإخلاَص في حُب صناعتِي وإتقـانِهـا بقـدْر الإمكـانِ وصوْنهـا عن الابتـذال حتى وُفِّقت بفضل اللـه إليهـا، ثم طلبتُ العلمَ في أوربـا فوجـدتُ فيهـا نورَ السبيـل من أول يـوم وعلمتُ أني مسؤولٌ عن تلك الهبة التي يُؤْتيها اللـهُ ولا يؤتيهـا سواهُ، وإني لاَ أؤدي شكرهـا حتى أشاطر النـاسَ خيراتهـا التي لا تُحـد ولا تنفُذ. وإذا كنتُ أعتقـد أن الأوهـام إذا تمكنت من أمـة كانت لباغِي إبادتها كالأفعوان، لا يطـاق لقـاؤه ويُؤخـذ من خلْفٍ بـأطراف البنـان، جعلتُ أبعثُ بقصائد المديح من أوربا مملوءةً مِن جـديـد المعـاني وحـديثِ الأسـاليب بقـدر الإمْكـان، إلى أن رفعتُ إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

خَـدَعُـوهَـا بِقَـوْلِهم حَسْنَـاءُ والغَـوانِي يغرُّهُنَّ الثنَـاءُ

والتي غزلُها في أوَّل هـذا الـديوان. وكـانت المـدائِحُ الخـديويـةُ تُنشر يومئـذ في الجريـدةِ الرسمية، وكان يُحرر هذِه أُستاذي الشيخُ عبد الكريم سلمان فدُفِعت القصيـدةُ إليـهِ وطُلب منـه أن يسقط الغزلَ وينشُر المدْح فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونَشَر الغزل، ثم كانت النتيجـةُ أن القصيـدةَ برمّتها لم تُنشر فلمَّا بلغني الخبرُ لم يزدْني علماً بأن احتراسي من المُفاجـأة بـالشعر الجـديـد دفعة واحدة إنما كان في محلّه وأن الزلل معي إذا أنا استعجَلْت».[20]

يتبدد التماسـك الظـاهر على تقـديم البـارودي في تقـديم شوقي، وهو يعرض علينـا رؤيـة مفتتة، بل ومتناقضةً للشعر، رغم أنها تطمح للإحاطة بماضي الشعر العربي وحاضره ومستقبله.

في المتتـاليـة الأولى يفجؤنـا شـوقي بقراءة ثـابتـة للشرائـط الاجتمـاعيـة لـلإنتـاج الشعري، ولمنتجيه، وللنص، ومُتلقيه. فحاضِرُ الشعر العربي ماضٍ يُستعـاد، بل المستقبلُ نفسـه حـاضِرُ مـاضٍ يُستعَادُ أيضاً.

20) المرجع السابق.، ص. 268 ـ 269.

ويمّحي هذا الماضي المستعادُ في الحاضر، بعد أن يتعرّض شوقي في المتتالية الثانية لوضعية النص السالبة لكل خصائص ومميزات النص الشعري الماضي مِنْ قِبَل منتجين قارّين «فحول». وقد انعكست وضعية النص السالبة على المُتلقّي الذي أصبح الشعر ثقيلاً على نفسه وبغيضاً إلى عقله السليم. هكذا تنكسر عناصر الإنتاج الشعري إلى مُنْتِجٍ ثابت «فحل»، يُعاد إنتاجُه في الحاضر، ونصٍّ وقارئٍ غريبيْن عن الماضي، فكأن الحاضر لم يعد ذلك الماضي المُستعاد، وهو ما يتعارض مع المتتالية الأولى بخصوص هذين العنصرين.

وتنطلق المتتالية الثالثةُ بتقويض غرضِ المدْح الذي هو مِنْ بين أهم أغراض الشعر العربي القديم لتبنّي استراتيجيةٍ جديدةٍ للنص الشعري أساسها الرؤيةُ الكونية. استراتيجيةٌ لها الفكرُ والخيالُ والمتعةُ، تفضي مباشرةً إلى انتقاد شعر المُتنبّي، وهو الرمزُ الشعري «صاحبُ اللواء، والسماء التي ما طاولتْها سماء»،[21] لأنه «يموت عنْ نحو مائتي صحيفة مِنَ الشعر تسعةُ أعشارها لممدُوحيه، والشعرُ الباقي هو الحكمة والوصف للناس».

إلا أن هذه الاستراتيجية هي مجرد خريطة لأرض غَرْبيَّةٍ، يراها الشاعرُ في أُروبا (فرنسا) ولا يقدر أن يطأها. أرضٌ محرّمة. إنها الجديد المحرّم، الذي لا تستوعبُه شرائط الإنتاج الشعري : «فود الشيخ لو أسقط المديحَ ونشرَ الغزل، ثم كانت النتيجةُ أن القصيدة برمّتها لم تُنشر، فلما بلغني الخبرُ لم يزدني عِلْماً بأن احتراسي من المُفاجأة من الشعرِ الجديد دفعةً واحدةً إنما كان في محلّه وأن الزللَ مَعِي إذا أنا استعجلت».

وتخفي هذه القولة صراعاً تمّ نسيانُه في النص، صراعاً حول زمنية النص ومفهوم الزمن، حيث تبدو المتتالية الأولى راسخة في نهاية المتتالية الثالثة. فالزمن هنا دائري، له دورةُ الشمس المغْلَقة. شمسٌ مقدّسة، حيث مستقبلُ الزمن متجسدنٌ في ماضيه المتخيَّل ما دام الماضي الواقعي، الحسي، غيرَ مستمر في الحاضر، كما في المتتالية الثانية.

تأتي السلطة السياسية هنا لتُذكّر بتحريمِ غيرِ المُقدّس، ولتذكّرَ الشاعر بأنه صَانعٌ لاَ مبدعٌ، فهي التي تحدد فضاءه الشعري.[22] هنا يتحول الحاضر إلى ماض يُستَعَادِ، ماض مُتخيَّل حتماً، لأنه أمام حاضرِ الماضي لاَ ماضي الحاضر، وهما معاً متعارضان في التصوّر والتحقّق.

21) المرجع السابق،، ص. 268.

22) هذه وضعية قديمة لن نتناولها هنا بالتفصيل، وإذا كانت المقارنة بين شوقي والقدماء غير واردة فإن الوضعية تظل متماثلة. ونشير مثلاً إلى نصائح الوزير ابن سعدان لأبي حيان التوحيدي التي افتتح بها كتاب **الامتاع والمؤانسة**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ، ص. 8 ـ 10.

إن الجديد محرّم، و«نور السبيل» الذي وجده الشاعر «من أول يوم» في أوربا (فرنسا) لا يقبل بِه الخديوي حين يتعلق الأمر بالشعر، لذلك يظل الثابت هو «حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال». فالشعرُ هنا هِبةٌ إلآهِية، يتفاعل تقدُّمُهُ مع حقيقته التي هي أنه، قبل كل شيء، صِنَاعةٌ لا يبتعد بها الخيالُ عن طبعها ووضوحها، والشاعر يستمد نُبوَّتَه من هذه الهبة، وبتعلّم الصناعة الشعرية من القراءة المستمدة للنصوص القديمة يحافظ عليها، في ضوء المحافظة على العفوية والوضوح، كنقيض لما جاء في المتتالية الثانية.

ويشترك شوقي مع البارودي في مصدر الشعر، وهو الإلهي، المتعالي، كما يتفقان في الرؤية إلى النص كصناعة لها الطبْعُ والوضوح. والاختلاف بينهما يعود إلى أن البارودي يقدم الخيال في التعريف ويصل بينه وبين الصناعة، فيما شوقي يقدم الصناعة ويضيف إليها بُعْدَ الخيال، وذلك ما يتمحور حول نموذج الفارس (البارودي) والشاعر (شوقي). ومن البديهي أن الفارس العربي الإسلامي مشروطٌ في شعره، هو الآخر، بقواعد بِنَاء النص. أما حاضرُ النصِّ الشعري القديمِ لدى كل منهما فمؤَسَّس على «البيان» الذي علمه الله للناس. بيانٌ متأصل في التصوّر القرآني للنور الإسلامي الذي يفتتح به البارودي تعريفَه للشعرِ، لا «نور السبيل» الذي وجده شوقي «من أول يوم» في فرنسا. أي النور المقدس[23] لا النور المدنس.

لدينا، من خلال هذين التقديمين، تعريف له استقلاله، وهو يستهدف تأطير ممارسة شعرية فيما هو يستجلب عناصرَ متباعدة في مفهوم الشعر لدى العرب القدماء، نثبت منها :

أ) الشعر هبة سماوية، وبها يكون نبوّة.

بـ) الشعر صناعة قواعدُها في الشعر العربي القديم.

ج) الشعر خيال يضبطه المعقول.

د) أجود الشعر هو المطبوع، صناعةً وخيالاً.

هـ) ميزة الشعر الوضوح، وبه تثبت حقيقتُه.

ولعل العنصرَ الأول (الهبة السماوية) متعددُ الدلالة على المستوى الشعري بتعارضه مع الصناعة، ثم على المستوى الاجتماعي ـ التاريخي بحيث أنه يصفّي الحساب دفعة واحدة مع الرأي الذي كان يقول، طوال التاريخ العربي القديم، بأن الشعر كلامٌ مدنّس تبرّأ منه القرآن كما تبرأت منه السُّنة. وبهذا هيأ لوضعية جديدة للشاعر، لم تكن له منذ ظهور مفهوم الصناعة في الخطاب

23) جاء في الآية 256 من سورة البقرة :
«الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجهم من النور إلى الظلمات أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون».

النقدي العربي القديم، وهذه الوضعية هي النبوة. إضافة إلى ذلك نرى تعارضاً بين عنصر الصناعة من جهة وعنصري الطبع والوضوح من جهة ثانية. وبذلك يكون الشعرُ نبوةً وخيالاً وحقيقةً. وهذه جميعها تتغيّا تقدُّم الشعر بعد انحطاطه.

وعلى هذا نصل إلى أن هذه العناصر تؤالف بين ما لم يكن التأليف بينه ممكناً في القديم، علاوة على أن العلاقة بينها اتبعت بنْيَنَةً لم تكن معهودة. إنها استراتيجية شعرية جديدة سعت لبناء رؤية تختلف عن الرؤيات التاريخية للشعر العربي القديم في الوقت ذاته الذي تُرسّخ قراءةَ الشعر العربي بمُجمله في ضوء مفهوم الشعر لما قبْل «الشعر المحدث»، وتقرأه هو أيضاً انطلاقاً من هذا المفهوم الذي أساسُه التمركزُ حول الصوت (النبوة)، وأسبقية المعنى (الحقيقة)، واللغة المتعالية (الخيال المعقول) وهي التي تتلخص في الطبع والوضوح اللذين أصبح معنى الصناعة مشروطاً بسياقهما. هكذا تُبرّرُ هذا الرؤية العودةَ إلى القديم واتخاذِه مستقبلها، به تحتمي من الماضي الشعري وحاضره السائد، والحاضر الأوربي المحتمل للشعر العربي مستقبلا.[24]

ذلك ما يستحوذ على مفهوم التقدّم لدى كلّ من البارودي وشوقي.

□□□

لقد سار كلٌّ من البارودي وشوقي على سُنّةٍ عربية قديمة في تقديم الشعراء لدواوينهم، ولربما كان أبو العلاء المعري من بين أوائل الشعراء العرب القدماء الذين وضعوا تقديما، ونذكر هنا تقديمه لكل من **سقط الزّند** و **لزوم مَا لاَ يَلْزَم**، وهي السُّنّة التي اتبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية. وفي غياب دراسة تأريخية مفصلة لهذا العنصر في الشعر العربي اكتفينا بقراءة تزامُنِية لهُ من خلال ديواني البارودي وشوقي، مع التنبيه لـ«كلمة» الجواهري. وإذا مررنا بعجالة على **مكان** نشر التقديمين **وتاريخهما** في المتن والهامش معاً، وتجاوزْنَا «كلمة» الجواهري، فإن القصد هو بلوغ تعيين **الوظائف** الأساسية للتقديمين معاً، أي الجواب عن سؤالي **لماذا** التقديمان **وكيف** تم إنتاج النصوص.[25]

24) يواجه شوقي الوضعيتين المتداخلتين للشعر العربي فيقول : «قدمنا هذا ليعلم به فريق يحتقرون الشعر وآخرون منا معشر الشبان يضمرون للعربي منه عداوة من جهل الشيء ويرون بينه وبين الشعر الأفرنجي بعد ما بين المشرق والمغرب ناسين أن العرب أمة قد خلت ودولة تولت فلا ينبغي أن يأخذوا إلا بما تركوا وأن المسؤول عن خروجه بعدهم من حالته إنما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف».

راجع مجلة **فصول**، م.س.، ص.268.

25) Gerard Genette, **Seuils**, op. cit., p. 57.

وهذه مناسبةٍ لنقول مع جُنيت إن للتقديم وظائفَ عديدةً تختلف من تقديم لتقديم أو تتشابه في بعضها، من غير تناسٍ لعدم توفر دواوين وكتبٍ على تقديمات. ويرى جنيت دائماً أن «للتقديم الأصليّ وظيفةً مركزيةً تتمثل في **ضمان قراءة حسنة للنص**. هذه الوظيفة الساذجة أعْقَدُ مما يمكن تخيُّله فيها، لأنها تسمح بالتحليل إلى فعلين أولُه يشرُط، من غير ضمانة، والثاني كشرطٍ أساسيٍّ وليس كافياً :

1 ـ **الوصول إلى قراءة.**

2 ـ **الوصول إلى أن تكون هذه القراءة حسنة».**[26]

والتحليل إلى فعلين يؤدي إلى مجموعتين من الوظائف، مجموعة **لماذا** ومجموعة **كيف**، ولو أنهما معاً قد يتضامّان في تقديمٍ واحدٍ فريد.[27]

وبالعودة إلى تقديمَيِ الديوانين نعثر على الاختلاف بينهما بصيغة مثيرة، فالديوان الأول للبارودي يركز تقديمُه على مسألة **لماذا**، وبالتالي على تقييم النص[28]، وبذلك يكون هدفه أدنى،[29] فيما الديوان الثاني لشوقي يركز تقديمه على مسألة **كيف**، أي على إخبار القارئ قبل تقييم النص.[30]

وهكذا فإن تقديم البارودي يتجه فوراً نحو الدفاع عن **التقليد**، وتوفرِ الديوان على **وحدة** رغم التنافر، **وصدقِ** القول الشعري، ثم **التبرؤ** من الشعر المدنّس الذي وجد سبيله إلى الديوان. وهذا الغرض الأخير مما لم يُشر إليه جُنيت، وله دلالة قوية في سياق مفهوم الشعر كهبة سماوية.[31] أما هدف تقديم ديوان شوقي فهو أعلى[32] لِمَا نَحَا إليه بإخبار القارئ عن طريق **تكوين** شعره، **واختيار** القراء، **والإشارات إلى السياق** العام للديوان. ولكن التقديمين معاً تتداخل فيهما بعض أغراض المجموعتين، فشوقي **يتبرأ** من شعر المديح، ولو بطريقة مُوَارِبة، ثم إنه والبارودي يشيران إلى **النية في الإنتاج** الشعري **ويعرّفان الشعر**.[33]

26) المرجع السابق.، ص. 183.
27) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
28) المرجع السابق.، ص. 184.
29) المرجع السابق.، ص. 183.
30) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
31) يركز جُنيت على وسائل الدفاع لا على وسائل التبرؤ.
32) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
33) المرجع السابق.، ص. 205.

والانفصال بين مجموعتي الوظائف في تقديمي الديوانين يدعّم ما ذهبنا إليه من تقسيم المتن إلى عتبة سفلى، يمثلها في هذه البداية تقديمُ البارودي، وعتبة عليا يمثلها تقديمٌ شوقي. والمشترك بين التقديمين، عبر تداخل مجموعتي الوظيفتين، ينزع لتأكيد انتمائهما إلى رؤية واحدة بخصوص الهبة السماوية والشعر كصناعة، وهما المؤطران لرؤية شعرية لا ضير على الجواهري إن هو لم يتوقف عندها.

1. 3. 2. تَصْنِيف الدوَاوِين

إن فهرس القصائد في ديوان يستحق وضعية عنصر من عناصر النص المُوَازِي، واستبعاد جِيرَار جُنِيت له من دون تعليل لا يقيّدنا بشيْءٍ، خاصة وأن لهذا العنصر وظائف نوعية في ماضي وحاضر الثقافة العربية يجدر بنا تأملُها في الشعر خاصة.

تتوفر جميع دواوين عيّنة هذه المجموعة الشعرية على فهرس يختلف مكانُه كما يختلف زمانُه. فهو في نهاية كل جزء من جزئي ديوان البارودي،[34] ونهاية كل جزء من الأجزاء الأربعة لديوان شوقي، ونهاية كل جزء من الأجزاء الأربعة أيضا لديوان الجواهري، وفي مقدمة ديوان محمد بن ابراهيم حيث ضُمّت أبوابُ الديوان، كما وردت في الفهرس، إلى تقديم الديوان، وهي بذلك تشذّ عن مكان الدواوين الأخرى. ونُقر بأننا لا نعرف بالتأكيد مَنْ هو مُعيّن مكان فهرس دواوين كل من البارودي وشوقي والجواهري، أهو من وضع الشاعر نفسه أم هو من وضع المشرفين على النشر، وبالمقابل نعلم يقيناً أن فهرس ديوان محمد بن ابراهيم هو من وضع صُنّاع الديوان. وعدم التأكد من حالة الدواوين الأولى ينعكس على عدم اقتناعنا بتاريخ معيّن لوضع الفهرس، فيما هو تاريخ كتابة فهرس ديوان محمد بن ابراهيم مؤكد بتاريخ جمْعِه سنة 1969،[35] ولكنه عام وغير مفصل، لاقتصاره على الأغراض الشعرية.[36]

والوظيفة المركزية للفهرس، مهما كان مكانُه، هي **إرشاد جمهور القراء إلى طريقة تصنيف الدواوين.** وعينة الدواوين التي نعتمدها تسلك أربع طرق في التصنيف :

أ) تصنيف يُرتب النصوص على الحروف الأبجدية : وهو ما نعثر عليه في كامل **ديوان البارودي.** فالقصائد مقدّمة حسب مَطالعها والترتيب الأبجدي لقوافيها. وتعود هذه الطريقة في

34) **ديوان البارودي**، م. س؛ الجزء الأول، ص. 225 ـ 234، والجزء الثاني، ص ـ ص. 327 ـ 340.

35) **ديوان شاعر الحمراء**، م.س.، ص. 360.

36) المرجع السابق.، ص. ذ.

التصنيف إلى أبي بكر الصولي الذي كان يرتب الدواوين التي صنعها للشعراء المحدثين «على الحروف الأبجدية للقوافي»[37] منذ مطلع القرن الرابع الهجري.

ولهذا التصنيف نفسه يخضع الجزآن الأول والثالث من **الشوقيات**.[38] فالقصائد في هذين الجزءين مرتبة حسب الحروف الأبجدية للقوافي، ولا فرق في ذلك بينهما وبين **ديوان البارودي**.

ب) تصنيف يرتب النصوص على الأغراض : وهي الطريقة المتبعة في ترتيب قصائد الجزء الرابع من **الشوقيات**، حيث نجد «متفرقات في السياسة والتاريخ والاجتماع» و«الخصوصيات» و«ديوان الأطفال» وأخيراً «محجوبيات». وكان عليٌّ بن حمزة الأصفهاني المتوفى في بداية القرن الرابع الهجري أولَ من رتب دواوين الشعراء المُحْدثين حسب أغراض القصائد،[39] ولعل أبا تمام أول من رتب مختارات شعرية على الأغراض كما هو الشأن في **ديوان الحماسة**.

أما عن تسمية أغراض هذا الجزء من **الشوقيات** فنشير إلى أن كلمة «متفرقات» مستعملة، على سبيل المثال، في ديوان **بلبل الغرام الكاشف عن لثام الانسجام** لحسام الدين عيسى الحاجري في القرن السابع الهجري،[40] أما «الخصوصيات» و«محجوبيات» فتجْرِيَان على صيغة «الطرديات» و«الموشحات»، وغيرهما مما يختص بالأغراض والأشكال، ويكون «ديوان الأطفال» مقتبساً لبنائه هو الآخر من بعض عناوين نادرة لدواوين قديمة كـ**ديوان النجوم** لخالد بن يزيد بن معاوية في القرن الأول الهجري.[41]

ج) تصنيف يرتب النصوص على الأغراض والحروف الأبجدية : وهذه الطريقة هي التي تُميّز ترتيبَ الجزء الثاني من **الشوقيات**، وكذلك **ديوان شاعر الحمراء** لمحمد بن ابراهيم. إنها الطريقة الجامعة بين الطريقتين السابقتين معاً، ولكننا لا نتوفر على ما قبل تاريخها الحديث.

والمثير في تصنيف **ديوان شاعر الحمراء** على الأغراض والحروف الأبجدية هو تفريعها غرض المديح إلى العرشيات والمدائح، ثم تخصيص العرشيات بتسمية «الفرائد في القلائد». ولئن كنا لا نعهد مثل هذا التفريع، الذي هو هنا من صناع الديوان، فإن بنيته التركيبية والإيقاعية

37) Amjad Trabulsi, **La Critique poétique des arabes**, Institut Français de Damas, Damas, 1955, p. 19.

38) **الشوقيات**، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، سنة 1961.

39) Amjad Trabulsi, **La critique poétique des arabes**, op. cit., p : 19.

40) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1977، الجزء الخامس، ص. 17.

41) المرجع السابق.، الجزء الأول، ص. 263.

تنتمي لبنية العناوين المسجوعة في جملة من دواوين المرحلة الممتدة من القرن الخامس إلى القرن الثاني عشر الهجريين كديوان **اقتراح القريح واجتراح الجريح** لأبي الحسن علي بن عبد الغني الحصري القيرواني في القرن الخامس،[42] أو ديوان **نزهة العاشق وأنس المتيم الوامق** ليحيى بن عيسى بن مطروح في القرن السابع،[43] أو ديوان **شرف ديوان البيان في شرف صاحب الديوان** للقاضي نظام الدين الاصفهاني في القرن السابع.[44] وهذه جميعها نماذج يَنْبَنِي فيها عنوان قصائد أو ديوان على بِنْيَةٍ سجْعِيّة، وقد رفضتها الممارسةُ الشعريةُ العربيةُ الحديثةُ منذ البارودي.

وأغراض الجزء الثاني من **الشوقيات هي** : باب الوصف، باب النسيب، متفرقات، كما يشمل حروف القوافي من الهمزة إلى النون. أما **ديوان شاعر الحمراء** فأغراضه هي : العرشيات، المدائح، المراثي، الاخوانيات، الغزل، السياسة والمجتمع والوطنية، الفخر والشكوى، الخمريات، الهجويات، الفكاهة والمجون، في الطفولة، متفرقات (الألغاز، الشعر المسرحي)، اللزوميات، الشعر الحر،[45] ثم «رُتِّبَتِ القوافي على الأبجدية المغربية وابتُدِئ بالمفتوح من القوافي فالمضموم فالمكسور فالمُسَكّن، وعلى نفس الترتيب ما خُتم منها بالهاء المسكنة».[46]

د) تصنيف يرتب النصوص على تاريخ الكتابة أو النشر : وهي الطريقة التي يتفرد بها **ديوان الجواهري** بأجزائه الأربعة، حيث نجد إثباتاً لتاريخ القصائد الذي هو بالأساس تاريخ النشر، وقد يتطابق في الأغلب الأعم مع تاريخ الكتابة، إلا أن عدم التطابق يعطي الأسبقية في التصنيف لتاريخ الكتابة، ونادراً ما نصادف قصائد بدون تاريخ، وهي في هذه الحالة مرتبة من خلال السياق التاريخي الذي صُنِّفت فيه. ولا ريب أن هذا تصنيف نادر في الثقافة العربية القديمة، ويكاد **ديوان المتنبي** يكون من هذا النادر الذي يتمتع بترتيب على تاريخ القصائد إلى جانب ترتيبه الأبجدي.[47] ويرى أمجد الطرابلسي أن الترتيب التاريخي «يساعد على تفسير مختلف أجزاء الديوان، وخاصة على تطور تصورات كاتبه».[48] ولنا إثبات أن **ديوان الجواهري** متوفر على فهرس القوافي.

42) المرجع السابق.، الجزء الخامس، ص. 123.

43) المرجع السابق.، الجزء ذاته، ص. 78، وهذا الديوان مختارات شعرية.

44) المرجع السابق.، الجزء ذاته، ص. 35.

45) **ديوان شاعر الحمراء**، م.س.، ص.ذ. وجاء غرض «الشعر الحر» في المرتبة الأخيرة وهي 14.

47) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، م.س.، الجزء الثاني، ص. 88.

48) Amjad Trabulsi, **La critique poétique des arabes,** op. cit., p. 19.

ذكرنا سابقاً أن الوظيفة المركزية لتصنيف الدواوين هي إرشاد جمهور القراء إلى طريقة هذا التصنيف، ويمكننا أن نقسم الوظيفة المركزية إلى ثلاث وظائف :

أ) **الوظيفة التربوية** : وتجسّدنها طريقةُ الترتيب على الحروف الأبجدية وطريقة الترتيب على الأغراض، وطريقةُ الترتيب على الحروف الأبجدية والأغراض معاً، لأنها تسهل على القارئ اختيار ما يريد بسرعة وترك ما لا يريد بيُسْر، إلا أنها تظل قسرية، رغم تفاوت قسريتها بين الطريقة الأُولى والطريقتين المتواليتين، بالنسبة لمن يسترشد بالتاريخ في القراءة النصية، وهذا ما لاحظه أمجد الطرابلسي عليها.[49]

ب) **الوظيفة السياقية** : وتقوم بها طريقة الترتيب على تاريخ إنتاج النصوص. فالقارئ هنا لايتوزع بين الطرق الأُولى للوصول إلى غايته في قراءة النصوص حسب تسلسلها الزمني، وهو مايفيد في دراسة البنية وتاريخها في آن.

ج) **الوظيفة التأويلية** : وتهدف إليها طريقة الترتيب على الأغراض في حال ظهور الدواعي الظرفية المصاحبة لتصنيف الدواوين. وهذه الدواعي قد تكون دينية وقد تكون سياسية وقد تكون أخلاقية. **وديوان شاعر الحمراء** سلك مصنفوه هذا المسلك الذي نعثر في القديم على شبيهه، رغم الاختلافات البيّنَة، من خلال تصنيف صفي الدين الحلي لديوانه في القرن الثامن الهجري.[50]

ويفيدنا تعدد أنماط العنصر الراهن للنص الموازي ووظائفها أن الترتيب على الحروف الأبجدية هو عتبته السفلى (**ديوان البارودي** وجزءان من **الشوقيات**) فيما **ديوان الجواهري** يخرج على القاعدة القديمة بتبني تصنيف زمني يعطيه العتبة العليا. وقد نعثر في هذا القول على حجة دحض العتبة العليا للمجموعة ذاتها، إلا أنه مؤشر على ضرورة التعامل مع المعطيات من خلال ثوابتها ومتغيراتها جملة، وما تصنيف الدواوين سوى عنصر من بين عناصر أُخرى تظل العلاقة المتفاعلة بينها هي ما يشرط حدود البنية بتمامها.

49) المرجع السابق.، ص. 20.

50) يقول صفي الدين الحلي عن تبويب ديوانه الذي أهداه للحضرة الشريفة الملكية الناصرية :

«فلما صادفت وسائلي فيه قبولاً، وهبت ريح سفرها قبولاً، أشار رئيس وزرائه، وزعيم كتابة إنشائه، عن إشارته العالية أن أجمع له جزءاً من جد شعري وهزله، ورقيق لفظي وجزله، وأن أبوّبه أبين تبويب، وأرتبه أحسن ترتيب، ليكون ديوان المحاضرة ومجموعاً للمذاكرة، فأجبت بالسمع والطاعة، واستحضرت ماحضرني حسب الاستطاعة، فاخترت منه ما يحب ويبتغي، ورتبته على ما يجب وينبغي (...) وجعلت الكتاب اثني عشر باباً، والله الموفق للصواب».

ديوان صفي الدين الحلي، طبعة دار صادر، بيروت، ص.9.

3.3.1. عنَاوِين الدوَاوِين

يحذرنا جُنيت من مغبة اختزال أو تبسيط العنوان قائلاً :

«ربما كان التعريفُ نفسُه للعنوان يطرح، أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعضَ القضايا، ويتطلب مجهوداً في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصراً حقيقياً، وذات تركيبية لاتمس بالضبط طولها».[51]

لهذا التحذير أهميته النظرية والإجرائية، وسنقتصر الآن على ما يجعل من العنوان كَوْكَبَةً من الإشارات المُشِعّة المحيطة بالديوان ـ الكتاب، وقد تجمْهَرَتْ على غلافه أو ورقته الأُولى، منتبهين للتقسيم الثلاثي الذي أتى به جُنِيت وهو العنوان، والعنوان الفرعي، والتعيين الجنسي.[52]

يختلف مكان عناوين عينة دواوين المجموعة التي ندرسها من ديوان لآخر، فهو مثبت على واجهة[53] ديواني البارودي وشوقي، وتحته عنوان فرعي هو : (1 ـ 2) بالنسبة للبارودي، و (4،3،2،1)، بالنسبة لشوقي، والفرق بين العارضة والفاصلة هو أن الأُولى تنبّه لجمع الجزءين معاً من الديوان في مجلد واحد فيما الثانية تشير إلى انفصال أجزاء الديوان عن بعضها بعضاً في أربعة مجلدات.

وفي **ديوان الجواهري** نجد العنوان على وجْه وواجهة الديوان، والعنوان الفرعي (المجلد الأول، المجلّد الثاني، المجلد الثالث، المجلد الرابع) مباشرة تحت العنوان على وجه الديوان وفي وسط الواجهة.

أما **ديوان شاعر الحمراء** فمكان العنوان على الورقة الأُولى للمخطوط، وتحته العنوان الفرعي **روض الزيتون**. وقد توسطت الفراغ العمودي بينهما أداة العطف (أو)، التي لها تعدد المعاني، وهي هنا بمعنى التخيير، تترك الفصل بين العنوان والعنوان الفرعي مبهماً، ولكن وجود **ديوان شاعر الحمراء** في موقع أعلى يُرجّحُ أن هذا هو العنوان، وإلى هذا الترجيح نميل لأن **روض الزيتون** ليس هو حتماً **ديوان شاعر الحمراء**، وبهذا نسمي الديوان اختصاراً في دراستنا، لأن **روض الزيتون** كان يُمْكِن أن يضم نصوصاً أُخرى أو يحْذِف أو يُعدّل في بعض النصوص.

51) Gerard Genette, **Seuils**, op. cit., p. 54.

52) المرجع السابق، ص. 55 ـ 56.

53) نقصد بواجهة الديوان الجزء الأوسط من الغلاف الذي يقع في مكان جمع وخياطة أوراق الكتاب، والذي عادة ما يكون مرئياً بعد ترتيب الكتاب على الرفوف.

زمانُ وضع عناوين دواوين العينة مختلف أيضاً. فالبارودي هو الذي اختار **ديوان البارودي** بعد عودته من المنفى بين 1900 و 1904، ويرجع تاريخ عنوان **الشوقيات** إلى أيام إقامة شوقي في باريس وصلته الحميمة بشكيب أرسلان سنة 1892، وصدر **ديوان الجواهري** لأول مرة عن مطبعة النجاح، بغداد، في 1928، بهذا العنوان، وكان محمد بن ابراهيم قد اختار هو بنفسه في الثلاثينيات عنوان **روض الزيتون** أما العنوان الذي نتوفر عليه الآن فهو مؤرخ بسنة 1969.

وبارتباط مع الاختلاف في المكان والزمان نقف على الاختلاف في مُرْسِل العنوان، تبعاً لمصطلح جُنيت.[54] فالبارودي والجواهري يتفقان في أنهما مُرْسِلاَ العنوان، على عكس عنوان **الشوقيات** الذي يعود لمُرسِله شكيب أرسلان.[55] وعنوان ديوان **شاعر الحمراء أو روض الزيتون** فمن وضْع صانعي الديوان، بعد أن كان محمد بن إبراهيم يريد أن يكون لعنوان ديوانه مُنْشِئاً ومُرْسِلاً كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

لدينا، إذن، أربعة عناوين مصحوبة بأربعة عناوين فرعية، وهي مقسمة على ثلاثة أنماط :

1) **ديوان البارودي** 1 ـ 2.
ديوان الجواهري المجلد الأول، المجلد الثاني، المجلد الثالث، المجلد الرابع.
2) **الشوقيات** 1، 2، 3، 4.
3) **ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون.**

ننصت ثانيةً إلى الجهاز العنوانيّ كمجموعة شبه مركبة تستعصي على التبسيط أو الاختزال، كما أوصانا بذلك جُنيت. **فالنمط الأولُ** من هذا العنصر للنص المتوازي يتألف من التعيين الجنسي (مصطلح «الديوان» تعيين لجنس النص الأدبي الذي هو الشعر) ومن اسم الكاتب. وهو نمط قديم في الثقافة العربية، وعليه سار كل من أبي عمرو الشيْبَاني، والأصمعي، وابن حبيب، والطوسي، وابن السّكّيت، والسُّكَّري، وثعلب، وابن الأنباري، بالنسبة لشعراء الجاهلية والإسلام،[56] وكذلك الشأن بالنسبة للصُّولي وابن حمزة الأصفهاني اللذين صنَعَا دواوين الشعراء المحدثين مع

54) كتاب جيرار جنيت السابق الذكر، ص. 70.
55) يقول شوقي عن ذلك :
«جمعتني باريز في أيام الصبا بالأمير شكيب أرسلان وأنا يومئذ في طلب العلم والأمير حفظه الله في التماس الشفاء فانعقدت بيننا الألفة. بلا كلفة. وكنت في أول عهدي بنظم القصائد الكبر(ى) وكان الأمير يقرأ ما يرد عليه منها منشوراً في صحف مصر فتمنى أن تكون لي يوماً ما مجموعة ثم تمنى علي إذا هي ظهرت أن أسميها **الشوقيات**». مجلة **فصول**، م. س.، ص. 272.
56) أمجد الطرابلسي، م.س.، ص ـ ص. 16 ـ 18.

اتباع توجُّهٍ جديد في تصنيفها.[57] وهو ما يعني أن هذا النمط ذو تاريخ عريق تأصّلَ منذ القرن الهجري الثاني في الثقافة العربية.

يعرف مُرْسِلُ هذا النمط من العنوان نوعيةَ المُرْسَلِ إليه. إنه جمهور القراء الذين يرغبون في الحصول على كامل الشعر الصادر في الديوان، وكاملِ ما أنتجه الشاعر إلى حين صدور الديوان على العموم. ووظيفة العنوان هي الوصل بين التعيينِ الجنسي للمنشور والبعدِ التربوي للعنوان الذي يتأطر باسم الشاعر المعروف عادة بين القراء المتتبعين للشعر. هاتان الوظيفتان تبدوان لنا مهيمنتين في النمط الأول من العنوان. وقد نستغرب ونحن نرى تطابقاً بين عنوان **ديوان البارودي وديوان الجواهري**، ومصدر الاستغراب هو أن الأول يمثل العتبة السفلى ليلتحق بالعليا، غير أن التطابق على هذا المستوى يؤكد أهمية العلاقة بين العناصر والتفاعل بينها في تحديد البنية العامة.

والنمط الثاني يمحو التعيين الجنسي ويحتفظ بكلمة واحدة مركبة من اسم الشاعر شوقي وإضافة علاقة نسبة المؤنث الجمع إلى اسم الشاعر الذي أصبح مُعَرّفاً بالألف واللاّم، وبذلك نقرأ في الكلمة الواحدة كلاً من اسم الشاعر وقصائده. وانتهاجُ تركيب عنوان الديوان على نسبة القصائد للشاعر، أو لِدَوْلة، أو لممدُوح، أو لمكَان، متداولٌ في القديم العربي أيضاً وإن كان نادراً عند مقارنته بالنمط الأولِ. فلابن هرمة في القرن الأول الهجري مثلاً ديوان بعنوان **العباسيات**[58] ولأبي المظفر محمد بن أبي العباس أحمد الابيوردي في القرن السادس الهجري ديوان مقسم إلى أجزاء هي **«النجديات»** و **«العراقيات»** و **«الوجديات»**،[59] ولكمال الدين أبي الحسن بن نبيه المصري في القرن السابع الهجري ديوان **الخليفيات**،[60] ولنور الدين محمد بن رستم الأسعردي في القرن السابع الهجري كذلك ديوان **الناصريات**.[61] ولنا أن نذكر كلاً من **روميات** أبي فراس **ودرعيات** أبي العلاء المعري **وحجازيات** الشريف الراضي. ولهذا النمط من العنوان وظيفتان بارزتان هما الوظيفة التربوية التي يؤديها اسم الشاعر والوظيفة التقييمية التي نستخلصها من نسبة القصائد إلى اسم الشاعر المشهور.

57) المرجع السابق،، ص. 19.
58) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، م.س.، ج 2، ص.70.
59) المرجع السابق،، ج 5، ص ـ ص 31 ـ 32.
60) المرجع السابق،، ج 5، ص. 66.
61) المرجع السابق،، ج 5، ص. 53.

والنمط الثالث يخيّرنَا بين عنوانين أولُهما قريبٌ من النمط الأول لِمَا يبتدئ به من تعيين جنسي ثم تليه كنْيَة الشاعر التي يُعْرَفُ بها،[62] وهي تذكرنا ببعض التسميات الحديثة مثل «شاعر النيل» التي أطلقت على حافظ إبراهيم. هذا العنوان الأول من النمط الثالث يعيد بناء العنوان في ضوء كلٍّ من التقليد الشعري العربي وضوء علاقة النص الأثر (شاعر النيل...) بالنص الصدى (شاعر الحمراء). ووظيفتُه لا تختلف عما لمَسْنَاه في النمط الأول من حيث التعيينُ الجنسيُّ والوظيفةُ التربوية. وثاني العنوانين لايشبه في شيء جميعَ الأنماط السابقة، فهو اسم للحي الذي كان الشاعر بن إبراهيم يسكنه، ولكنه بالانتقال من سياق المسكن الحقيقي (الحي) إلى المسكن الرمزي (الديوان) تخلّى عن دلالة التقرير ليكتسب دلالة الإيحاء، وهذه هي الوظيفة التي تتراءى لنا مُهَيْمِنة، وبها يصل عنوان دواوينَ العيّنَة إلى عَتَبَتِه العُلْيَا. إن محمد بن إبراهيم أسبق من محمد مهدي الجواهري الذي أعطى سنة 1969 لديوانه الصادر في بغداد عنوان **بريد العودة**، وعنوان **أيها الأرق** الصادر في بغداد أيضاً سنة 1971، ولكنه من ناحية أُخرى لم يكن منفصلاً عن العناوين التي أصبح الرومانسيون العرب يسمون بها دواوينهم. وهكذا فإن النص الأثر، على مستوى العنوان، سيكون من خارج القديم في حالة محمد بن إبراهيم، وللتاريخ أثره.

4.1. طُقُوس التقْلِيدية

عناصر ثلاثة، التقديم النظري، وتصنيف الدواوين، وعناوينها، هي من بين العناصر الأولية للنص المُوَازِي في المجموعة التي نُحَلِّلُها، وهي بعتَبَتَيْهَا السفلى والعليا تسمح لنا بحق افتراض التشطيب على مصطلحات الآخر (الغرب) التي استهدفت تسمية هذا الشيء الجديد الذي استكمل شرائط بناء مشهد شعري له امتداده في البلاد العربية قاطبة. وسيكون علينا استقصاءُ النصّ ذاته لإثبات أو دحض هذا الافتراض.

يتطلب هذا الشيءُ الشعريُّ الجديدُ تسميةً. عبثاً نتوهم فقدانها بالعربية في اللغة الواصفة المتداولة. هناك تسميتان تبدوان فاحصتين، وهما **الاتباع و التقليد**، يتردد استعمالهما في النصوص الواصفة العربية، في المشرق أو المغرب.[63]

62) جيرار جنيت، المرجع السابق.، ص. 76.

63) يكثر استعمال مصطلح «الاتباع» في سوريا ولبنان، ومن بين الأمثلة على ذلك دراسة «في الأدب العربي الحديث» لأنطوان غطاس كرم، كتاب **الفكر العربي في مائة سنة**، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأمريكية في بيروت، 1967، ص. 243. أما مصطلح «التقليد» فينتشر أكثر في إفريقيا الشمالية وخاصة في مصر. ومن بين الأمثلة على ذلك كتاب **في الأدب الحديث**، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، الطبعة الخامسة، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1964.

بدءاً، يساعدنا ابن منظور في الاقتراب من الحقل الدلالي لكلمة التقليد. جاء في لسان العرب :

«وقلد فلان فلاناً عملاً تقليداً.

والقلادة : ما جُعل في العنق يكون للإنسان والفرس والكلب والبَدَنَة التي تُهْدَى ونحوها، وقَلَّدت المرأةُ فتقلدتْ هِيَ. قال ابن الأعرابي : قيل لأعرابي : ما تقول في نساء بني فلان ؟ قال : قلائدُ الخيل أي هُنَّ كِرَامٌ وَلاَ يُقلَّد من الخيل إلاَّ سابقٌ كَرِيم.

وقد قلَّده قِلاداً وتقلَّدَهَا، ومنه التقليد في الدين وتقليد الولاة الأعمالَ، وتقليد البُدْنِ : أن يُجعل في عنقها شعارٌ يُعلم به أنَّها هدْيٌ، قال الفرزدق :

حَلَفْتُ بربِّ مَكَّة والمُصَلَّى وأعناقِ الهَدْيِ مُقَلَّدَاتِ

وقلَّدهُ الأمر : ألزَمَهُ إيَّاه، وهو مثل ذلك.

التهذيبُ : وتقليدُ البَدَنَةِ أن يُجْعل في عُنقها عُرْوةُ مزادةٍ أو خلَقُ نَعْلٍ فيُعْلَم أنها هَدْيٌ.

قال الله تعالى : ولا الهديَ ولا القلائد، قال الزجَّاج : كانوا يقلِّدون الإبل بلِحَاء شجَر الحرَمِ ويعتصمون بذلك من أعدائهم، فأُمِر المسلِمُون بأن لايحُلُّوا هذه الأشياء التي يتقرَّب بها المشركون إلى الله ثم نسخ ذلك ما ذُكر في الآية بقوله تعالى : اقتلوا المشركين.

ومُقلَّدُ الرَّجُل : موضِعُ نِجَادِ السيف على مَنْكِبيْه.

والمُقلَّد من الخَيْل : السابِقُ يُقلَّد شيئاً ليُعرف أنه قَدْ سَبَق.

ومُقلَّدَاتُ الشِّعر : البَوَاقِي عَلَى الدَّهْر».

يتألف الحقل الدلالي في تعالق الطقوس وتجاوبها على النحو التالي :

- طقوس دينية : الهدي والاعتصام والالتزام.
- طقوس اجتماعية : تقليد المرأة بالقلادة. تعريف الفرس السابق.
- طقوس سلطوية : الإلزام بالمسؤولية وتحملها.
- طقوس أدبية : علامة خلود نص من النصوص الشعرية.

الطقوس الثلاثة الأُولى واقعية وملموسة، أما النوع الأخير فهو من قبيل الواقع الرمزي، يتبع لعبةً رمزيةً للغة بين نصوصٍ ومُتلقّيها، بين نصوصٍ ونصٍّ غيرها، بين نصوصٍ وحقْلِها الثقافي. وتُيسِّر لنا أمكنة الطقوس الثلاثة الأُولى اختبارَ وتعيينَ بؤرة الدلالة في الطقوس الأدبية. إن

النصوص الخالدةَ، الباقيةَ على الدهر، هي نصوصٌ مُعرَّفَةٌ بنص آخر، غيرِها. يتقدم هذا النصُّ ليقلدها القلادة : بِهَا يَتَبَيَّنُ أنها هديٌ (مقدس) فتعْصِمهُ مِن الشرّ والضَّلاَل، ولها يَخْضَعُ. فالنص المتوجّه نحوها يرى إليها كمعبودة، ولأنه اللاَّحِقُ فهو يُقِرُّ لَها، كَسَابِقَة عليه، بالفحولة،(64) ولذلك فهو لِزمها بإقرار نَسق السلطة (يتبادل معها لعبةَ المرآة). فكيف للدهر، بعد كلّ هذا، أن يقهر هذه النصوص ؟

وما نلاحظه في مادة قلد من خلال اللسان هو غياب اسم الفاعل (مُقلِّد، المُقلِّد) نكرةً ومعرفةً معاً. لقد أضمرت الأقاويلُ اسمَ الفاعل بقدر ما أبرزت اسم لمفعول. ما هي وضعية المُقلِّد ؟ إلى أي حد يُمْكِنُه أن يصبح هو ذاته سلطة ؟ أو يتقاسمَ على الأقل السلطةَ مع «البواقي» ؟ مبهمات، صمت.

ولا يتطرق اللسان لكلمة الاتباع بمثل التوسع الذي خص به التقليد، وما له دلالة في سياق قراءتنا هو ما عرضه كالتالي :

«تبِعَ الشيءَ تبعاً وتَباعاً في الأفعال وتبعْتُ الشيءَ تُبوعاً : سِرْتُ في إِثْره؛ واتّبعه وأَتْبَعَهُ وتتبَّعَهُ قفاهُ وتطلّبه مُتَّبِعاً له وكذلك تتبَّعَهُ وتتبَّعْتَهُ تتبُّعاً؛ قال القُطامِي :

خيرُ الأَمْرِ ما استقبَلْتَ منهُ وليْسَ بأَنْ تتبَّعَهُ اتباعا

وضعَ الأتباعَ موضِعَ التتبُّعَ مجازاً. قال سيبويه : تتبَّعَهُ اتباعاً في معنى اتّبعْت. وتبعتَ القومَ تَبَعاً وتَباعةً، بالفتح، إذا مشيْتَ خَلفَهُم أو مرُّوا بك فمضيْتَ معهُم».

جميع هذه المعاني لا ترقى لبناء سياج دلاليٍّ موسّع. ولكننا، من جهة أُخرى، نعثر في كتاب **رسالة التقليد** لابن القيم على ما نحن بحاجة إليه بارتباط مع ما لم يذكره ابنُ منظور بخصوص موقف المُقلَّد من المقلِّد. ومن **رسالة التقليد** نقتطف جزءاً من حوار يفتح به المؤلف كتابه :

«فإن قيل : فأَنتُمْ تقرُّون أن الأئمة المقلَّدين في الدين على هُدًى، فمقلِّدوهم على هدًى قطعاً، لأنهم سالكون خلْفَهُم. قيل : سلوكهم خلفهم مُبطل لتقليدهم لهم قطعاً؛ فإن طريقتهم كانت اتباع الحجة والنهي عن تقليدهم كما سنذكره عنهم إن شاء الله، فمن ترك الحجةَ وارتكبَ ما نَهوْا عنه ونهى الله ورسوله عنه قبْلَهُم فليس على طريقتهم، وهو من المخالفين لهُمْ [...] وبها يظهر بطلانُ فهْمِ من جعل التقليد

64) يقول أبو العلاء المعري :
«أما بعد، فإن الشعراء كأفراس تتابعْن [في مدى]، ما قصر منها سبق، وما وقف لِيم ولُحق».
شروح سقط الزند، القسم الأول، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، 1964، ص.10.

اتباعاً، وإيهامه وتلبيسه، بل هو مخالِفٌ للاتباع، وقد فرق الله ورسوله وأهلُ العلم بينهما كما فرقت الحقائق بينهما، فإن الأَتبـاعَ سلُوكُ طريق المتبَع والإتيـان بمثل ما أَتَى به».[65]

بل إن ابن القيم يكتب فصلاً بكامله في صيغة «مناظرة بين مُقلّد وصاحب حُجة»،[66] وبه يثبت بالتفصيل جميع الحجج المتداولة من طرف المقلّدين بغاية إبطالها جميعها. ومُرتَكَز موقف ابن القيم هو أن المقلّد يعتبر المقلّد الذي لاحجة له في التقليد يمارسُ فعلاً باطلاً ومرفوضاً. ولهذا يفصل، منذ البدء، بين التقليد والاتباع الذي ينتصر له كما تنتصر له سُنَّةُ الاعتقاد. ولا يشغلنا، هنا، الانتصار للاتباع، فتلك مسألة أُخرى، بل يهمنا أن نعقد الصلة بين هذا التصور للتقليد والطريقة التي تعاملت بها التقليدية مع القديم، حيث نجد البارودي بكلامه «كالماضين»، أو شوقي الذي لم يسائل شرائط عودة الماضي في الحاضر، يعضدان الاعتقاد في ماضٍ يختاره بلا حجة أو دليل.

لذلك فإن التفكيك الأولي الذي لمسنا به عناصر هذا الشيء يعرض علينا مشهداً طقوسياً، له النور، والاعتصام، والالتزام. وهو يقترب أكثر من عناصر النص الموازي، بالعتبتين السفلى والعليا، عند مقارنته بكلمة الاتباع. ولعل قول شوقي الذي خص به «نور السبيل» في فرنسا «من أول يوم»، وإدراكه للزلل في حال استعجال المفاجأة من الجديد، يرسم لنا حدود الهدى والضلال، النور المقدس والنور المدنس، وفي سياقهما يتموضع الاعتصام والالتزام. أما التابع فيظل متحللاً، كما الاتباع، من كل مشهد طقوسي هو الضابط بصرامته لكل مقلّد وتقليد. ولأن المقلّد هنا ظاهر،

65) ابن القيم، **رسالة التقليد**، تحقيق وتعليق محمد عفيفي، المكتب الإسلامي، بيروت، مكتبة أسامة، الرياض، ط 2، 1985، ص. 12 ـ 13.

66) نقتطف من المناظرة، هذه الفقرة لأهميتها، وقد جاء فيها :
«وأيضاً فنقول لكل من قلد واحداً من الناس دون غيره : ما الذي خصّ صاحبك أن يكون أولى بالتقليد من غيره ؟ فإن قال : لأنه أعلم أهل عصره وربما فضّله علي من قبله مع جزْمه الباطل أنه لم يجيء بعده أعلم منه، قيل له : وما يدريكَ ولَسْتَ من أهل العلم بشهادتك على نفسك أنه أعلم الأمة في وقته ؟ فإن هذا إنما يعرفه من عرف المذاهب وأدلتها وراجِحَها من مرجوحها فما للأعمى ونقد الدراهم ؟ وهذا أيضاً باب آخر من القول على الله بلا علم، ويقال له ثانياً : فأبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعثمان وعلي وابن مسعود وأُبيّ بن كعب ومعاذ بن جبل وعائشة وابن عباس وابن عمر (رضي الله عنهم) أعْلم من صاحبك بلا شك؛ فهلاّ قلدتهم وتركته ؟ بل سعيد بن المسيب والشعبي وعطاء وطاوس وأمثالهم أعلم وأفضل بلا شك، فلم تركتَ الأعلم الأفضل الأجمع لأدوات الخير والعلم والدين ورغبت عن أقواله ومذاهبه إلى من هو دونه ؟ فإن قال : لأن صاحبي ومن قلدته أعلم به مني، فتقليدي له أَوْجَبَ عليّ من مخالفة قوله لقول من قلدته؛ لأن وفور علمه ودينه يمنعه من مخالفة من هو فوقه وأعلم منه إلا لدليل صار إليه هو أولى من قول كل واحد من هؤلاء. قيل له : ومن أين علمت أن الدليل الذي صار إليه صاحبك الذي زعمتَ أنت أنه صاحبك أولى من الدليل الذي صار إليه من هو أعلم منه وخير منه، أو هو نظيره ؟ وقولان معاً متناقضان لا يكونان صواباً، بل أحدهما هو : الصواب، ومعلوم أن ظَفَرَ الأعلم الأفضل بالصواب أقربُ من ظَفَرَ من هو دونه؛ فإن قلت : علمت ذلك بالدليل فههنا إذا قد انتقلت عن منصب التقليد إلى منصب الإستدلال، وأبطلت التقليد». ص.35 ـ 36.

ولم يعد مضمراً، فإنه هو الذي يسمي نفسه، ولا حاجة بنا لننزع عنه ملكيته في تسميته لنفسه. هو الذي قلد النصوص القديمة القلادة، وبها اهتدى واعتصم والتزم. لذلك نُرجع الاسم لمن اختاره كإمضاء لمشهده. إنه الشعر التقليدي، والحركة هي التقليدية. فإلى أي حد أخلصت الممارسة النصية التقليدية لسياجها النظري ؟

2. تقديمُ المَتْـن

1.2. تعريف

لدراستنا استراتيجية نظرية تمر عبر القراءة الداخلية للنصوص. ونعني بالقراءة الداخلية الذهاب والإياب بين البنيات النصية، وضبط عناصر الدال المعممة وهي تشتغل ضمن بنية لها مميزاتها. فلابد، إذن، من تقديم تصور للمَتْن يفتح مسار التحليل، كما يكون حارساً لتسرب نصوص لاتندمج في البنية العامة للمتن.

يعني **المَتْن** في العربية، حسب **اللسان**، كل شيء «صَلُبَ ظهرُه»، وله أيضاً صلة بالجسد.[67] وقد اكتسب في الثقافة العربية القديمة معنى النصوص الأصيلة، وخاصة تلك التي تفرّعت عنها نصوصٌ هامشية، وقد انتظمت في حقل دلالي موحد. وقريبٌ من هذا المعنى ما يهتدي به النحو الوصفي في العصر الحديث وهو يرى إلى المتن «كمجموعة نهائية من الأقاويل، المنتظمة بغاية التحليل الذي يستهدف، بعد الإنجاز، الإحاطةَ الشاملةَ والملائمةَ بالأقاويل».[68] ثم تعرض هذا التصور الأولي للهدم على يد شومسكي الذي نادى بـ«المتْن المُضَاد» وهو ينطلق نحو إنشاء قواعد قادرة على استيعاب عدد لا محدود من الأقاويل، بدل تقْعيد أقاويل محدودة. ويمتلك المَتن معنى آخر بانتقاله من حقل الأقاويل إلى حقل الخطابات. فـ«المَتْنُ كتصورٍ إجرائي، يستعيد حقوقه ليُستعْمَل في المعنى التوليدي الضمني : وهكذا يمكن أن نتحدث عن **مُتُون ترابُطِية** (مجموعة نصوص كاتب) أو عن **متون تَوارُدِية** (مجموعة متغيرة لحكاية من الحكايات)، منتبهين لكونها لايمكن أن تكون على الإطلاق مغْلَقَةً أو مبالغاً فيها، ولكن تمثيليةً فقط».[69] والتمثيلية في حقل التحليل، الذي نحن بصدده، لاتركن لتصنيف إحصائي أو استنفاد

67) يقول امرؤ القيس في معلقته :

وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكل

شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1980، ص. 62.

68) A.J. Greimas, J. Courtes, **Sémiotique, Dictionnaire Raisonné** op. cit., p. 73.

69) op. cit., p. 74.

النموذج،[70] بقدر ما تعتمد نصوصاً تلتحم ترابطياً (على مستوى كل شاعر) وتوارديا (بالانتقال من شاعر إلى آخر) في نسج العَتَبَتَيْن السفلى والعليا للمتن الذي لايُفْضِي، عكس التحليل الجُمَلِي، بجل أسراره.

نعطي للعتبة السفلى والعتبة العليا للمتن وضعية اصطلاحية، لها مرتبةُ لغةٍ واصفة. واستعمالُنا لهما بهذا المستوى يفترض وجود عناصر مشتركة ومهيْمِنة في مِتْن من المتون. وتتجَسْدَن هذه العناصر إما بعددٍ أدنى و/أو بقوانين محصورة، وهي في هذه الحالة تجعل النص ينتمي للعتبة السفلى للمتن، أو تتجسدن بعدد أعلى و/أو بقوانين أوسع، وهي في هذه الحالة تُدْخِل النص ضمن العتبة العليا للمتن. ونحن بعيدون عن أي تنميط مطلق للعناصر أو قوانين التفاعل.

ووجود العناصر المشتركة في مَتْن من المتون يكسب النصوص الشعرية خاصية **المجموعة**. إن «**المجموعة** مفهوم رياضي يستعمل عادة في اللسانيات، وهو إما معرف عن طريق إحصاء (بالامتداد) أو بتحديد الخصائص (بالفهم). وهكذا فإننا نُقدم مجموعةً مؤلفةً من الصوتيات Phonèmes [أ، ب، د، ك] وبها وحدها، ونكتب [أ، ب، د، ك] التي نقرأها «مجموعة مؤلفة من الصوتيات [أ، ب، د، ك]». فالصوتيات [أ، ب، د، ك] هي عناصر المجموعة وبها «تتعلق». (....) يمكن لمجموعتين أن تكونا متساويتين. والتساوي هو خصيصة المجموعات المحددة بطرق مختلفة، ولكنها مؤلفة من العناصر ذاتها».[71]

ويمدنا **مُعجم الدلائلية** بتوضيح مفيد لاستعمال المصطلح :

«1 ـ **المجموعة**، في الإصطلاح الرياضي، تعني انتقاء عناصرَ (ذات عددٍ محدود أو غير محدود) قادرة على صيانة علائق منطقية فيما بينها أوْ مع عناصر مجموعات أُخرى.

2 ـ ويبدو أن استعمالها مبرّرٌ فقط، في الدلائلية، بالمعنى غير المحدد للكون أو الكون الجُزَيْئِي، لأن القبول الرياضي لهذا المصطلح، نظراً للأسبقية التي يعطيها للعناصر (أو الوحدات السرية) على حساب العلائق، يبدو متناقضاً مع المقاربة البنائية التي لاتطرح الكلماتِ أبداً قبل العلائق التي تحددها، والتي لا دلالة بالنسبة إليها لغير العلائق : فباسم التجانس سيكون من المُستحْسَن على العموم استبعادُ تصوُّر المجموعة».[72]

(70 op. cit., p. 74.

(71 op. cit., p. 193.

(72 op. cit., p. 128.

والإفـادة التي نجنيهـا من التعريف المُعْجَمِي الثـاني هي ضرورة الحـذر من استعمـال «المجموعة» في تصورها الرياضي. مع ذلك فإن صفة التجانس تظل مهدَّدةً، حيث يتـدخل الزمـان والمكان، كما تتدخل الذوات الكاتبة، في تبديد التجانس المُفْتَرَض.

ولتوضيح البُعد العلائقي للنصوص، كعنـاصر تكوّن المتن، وتتـأطّر ضمن مجموعـة، نـذكّر مرة أخرى بضرورة الربط بين المجموعة والمتن من خلال اللأّحِم لهمـا وهو البنيـةُ التي سبق لنـا، في المقدمة، أن حددناها بتعريف سوسير للنسق، أي كذات للعناصر التي تنسج بينها علاقة تفاعل.[73] وهـذا التعريف يستتبع أسبقيـة علائـق التضـامن والتفـاعـل على العنـاصر المفردة أو العنـاصر التي تعتقلُها سكونية العلائق.

هذا التعريف للبنيـة مسـاعدٌ، برأينـا، في الربـط بين المتن والمجموعـة ضمن حقل التحليل الذي نحاول ملامستـه. **فـالمتن، كنصوص تمثيليـة، تلتحم ترابُطيـاً وتوارُديـاً، نـاسجـة بـذلـك عتبـةً سُفْلَى وأُخرى عُلْيَـا للمتْن، وتتـوفر على عنـاصر لهـا تضـامنهـا بفعـل العلائق الداخلية المُتفاعلة التي تحكمُ بنيةَ كاملِ المتن.**

2.2. نُصُـوص

يسعفنـا التعريفُ السـابقُ للمتن في تعريف نصوص التقليـديـة حسب مستوى الترابُـط (كـل شاعر على حدة) ومستوى التوارُد (نصوص التقليدية من شاعر لآخر). وهـذه هي النصوص المنتقـاة لتشكيل عيّنَة المتْن التقليدي :

أ) محمود سامي البارودي

- ◻ تذكر الشباب، ج 1، ص. 36.
- ◻ معارضة المتنبي، ج 1، ص. 111.
- ◻ معارضة النابغة، ج 1، ص. 119.
- ◻ أيد المنون، ج 1، ص. 156.
- ◻ حكمة، ج 1، ص. 219. .
- ◻ الأهرام، ج 2، ص. 36.

ب) أحمد شوقي

- ◻ نهج البردة، ج 1، ص. 190.
- ◻ حفّ كأسها الحبب، ج 2، ص. 9.

73) راجع (4.2.2) من المقدمة.

- □ يا غاب بولون، ج 2، ص. 27.
- □ سلام من صبا بردى، ج 2، ص. 73.
- □ رمضان ولّى، ج 2، ص. 76.
- □ يا نائح الطلح، ج 2، ص. 103.
- □ ذكرى دنشواي، ج 2، ص. 244.

ج) محمد بن إبراهيم

- □ الشطرنج الناطق، ص. 78.
- □ معارضة، ص. 111.
- □ الدمعة الخالدة، ص. 198.
- □ ليلة الغرباء، ص. 223.
- □ اعترافات شاعر، ص. 235.

د) محمد مهدي الجواهري

- □ يا فُراتي، مج 1، ص. 127.
- □ أيها المتمردون، مج 1، ص. 241.
- □ أنا، مج 2، ص. 102.
- □ تحرّكَ اللحد مج 2، ص. 111.
- □ دجلة في الخريف، مج 2، ص. 220.
- □ يا دجلة الخير، مج 3، ص. 279.
- □ سلاماً عيد النضال، مج 4، ص. 12.

نفترض أن هذه النصوص تتوفر فيها الصلاحية على مستوى الترابط كما على مستوى التوراد لجامع الشِّعْر التقليدي، أي أنها تتوفر على عناصر تضبِطُ العلائقَ الداخليةُ نسيجَها وتجانُسَهَا. وبهذا المنظور نتجرأ على التعامل مع المتن كما لو كنا نتعامل مع قصيدة واحدة، لما للبِنْيَة المشترَكَة بينها من فاعلية. وإذا كان التصورُ الذي نسترشد به في الشعرية يعتبر الشعرَ دالاً، والإيقاع هُوَ، على الأرجح، الدالّ الأكبر، فإن هذا الجامعَ، المشترَك، المعمَم، يتعرض من قصيدة لأُخرى، ومن شاعر لآخر، لبناء يختص به، لاَ بفعل انتقاء قوانين دون غيرها، بل بفعل الانفلات مما يمكن رصده كقوانين ذات صفة شمولية وانضباط. وتنطبق هذه الملاحظة على ما أسميناه بالمركز والمحيط مرة، والعتبة السفلى والعتبة العليا ثانية، بل هو منفتحٌ على مَا لَمْ نفلحْ بعدُ في تسميته.

إن النص، كعملٍ مستَقل نسبياً، لا يفشي بأسراره لكل ضبط وتصنيف. هو دوماً يُخفِي ويُضْمر أكثر مما يَبُوح ويُصَرِّح. ولا نأتي بعَجَبٍ ينتحل اصطناع الفتنة. نحن نتعامل فقط بوعْي نقدي لكل قراءة وضعية تعْميمِيَّة تختزل المتعدد إلى الواحد، واللانهائي إلى النهائي، مطمئنة لوضعها النظري دونما انشداد (ولو حدسي أحياناً) لما يُفرد النصَّ ضمن النصوص التي منها يستقي قوانينَه العامة في بَنْيَنَةِ نسِيجه.

وتبعاً لهذه الملاحظة، التي نُؤكِّد عليها مرة ثانية، نُنَبِّه لِمَا سنُقدم عليه، أثناء التحليل، من استشارة قصائد أُخرى من دواوين هؤلاء الشعراء أنفسهم، ولما ستُمِدنا به نصوص من خارج المتن، في المغرب أو المشرق، رغم محدوديتها. والاستشارة، في هذا السياق، مغافلةٌ للرقيب، وقبول لعبة الانْشقاقات، وهي ترحل من هاوية لهاوية.

ثم إن الإستشارة، بعد هذا، تتغيًّا استقصاءَ مُمْكِنِ الكائن، في الوقت نفسه الذي تسعى فيه لمُلامسة شعرية النص ودلاليته، وهي الطرفُ الأقصى لِعلْمِ الأَدب الذي ما يزال بعيداً عن تعيين سر إبداع النص وإنتاج دلاليته، لأن «علم الأدب، وهو يبني نماذج النصِّ العامّة، عاجزٌ عن الإمساك بأصالة النص المتفردة التي تكمن فيها على الخصوص طبيعةُ العمَل الفنِّي...»[74]

3. عُنوان النّص

1.3. الجمَاعَةُ بيْن الذاكِرَة والخَيَال

ابتعد العرْب القدماء بالإجمال عن تسمية القصيدة، فلم يُعلِّقُوا في سقْفِها ثريا[75] تسرق من القصيدة فضاءها أو تفتحَه. كانوا يتركونها حرة في اختيار مسار رحلتها، مهما كان هذا المسار محدَّداً بمعايير النقاد.[76] هي القصيدة جغرافية متعددة المواقع والأضلاع، لها كل الأَسماء والعناوين الممكنة.

كان بينَ الشاعر والذاكرة الجماعية اتفاقٌ على خُطاطَة مسار رحلة القصيدة، حسب البِنْيَاتِ المتبدلة، ولكن شَاعِرية Poéticité النص تخون هذه الذاكرة بانعراجات الدوال ذاتها، فتخترق المُعتادَ والوحدةَ والنمَط، مبعثرةً بذلك المُعمَّم في النص، معلنةً عن اختلافها الاستثنائي، وهو يضيء من هذه الجغرافية السعيدة لكوْنٍ متعددِ الأضلاع. هكذا تنذهل الذاكرة الجماعية. ولأنها تخشى التفتتَ تَسِمُ القصيدة وتُسمِّيها، تُخرجها من رُكْن «الغَفْل» إلى ركن «التَّعْيين». ذلك فِعلُ الخَيَال.

74) Iouri Lottman, **La structure du texte artistique,** op. cit., p. 102.

75) Jacques Derrida, La double séance, in **Dessimination,** Coll. «tel quel», Seuil, Paris, 1972, p. 205.

76) [illegible] موقف ابن قتيبة في تصنيف وترتيب أغراض القصيدة، فإن الشاعر العربي القديم أنصت إلى الدوّال وهي تبنين النص.

نصبح، إذن، أمام قصائد سماها الخيالُ الجماعي برفعتها وصاحبها وهي **المعلقات**، أو بفرادتها وهي **اليتيمة**،[77] أو باسم مَن اختارها وهي **المفضليات والأصمعيات**. لكن هذا لا يكفي. فالشاعر قد لاينفرد إلا بقصيدة تأتلف مع العديد من قصائده أو قصائدِ غيره في العناصر والبِنْيَة المُعمَّمة، ومع ذلك فهي منفجرةٌ بشيء لاتنضبط أسرارُ شاعريته، فتسمى القصيدة آنذاك بحرف رَوِيِّها وصاحِبَها مثل **بائية أبي تمام وسينية البحتري وقافية رؤبة ونونية ابن زيدون**. حرف واحد له سلطةٌ على مجموع النص، ثم على مجموع النصوص. والتسمية، بهذا المعنى، وسْمٌ وعلاقةٌ، تحتاجها الجماعة لحفظ تراتب النصوص وحفظ ترتيب الذاكرة معاً.

إن الذاكرةَ تعني **فعل** القراءة. قارئ الشعر العربي القديم لم يكن يتنافى مع الشاعر، لكل منهما وضعيتُه في بناء النص. يُسمّى القارئ، المفرد أو المجموع، قصيدةً، بحرف رويها مثلاً. يعيدُ بنينةَ القصيدة بالكشف عن بَذْرة السرّ وحَجْبِهَا من جديد. فِعْلٌ مُضَاعَفٌ، يبوحُ ليُخفيَ. فعلٌ لِلْمَايَيْن، لِفَتْح الصّدفَة وإغلاقها. والقصيدة هنا موضوعُ بناء وإنتاج دلاليتها، والقارئ ـ السامع غير بعيد عنها، رغم «أنهما غير حاضرين لكل واحد منهما» على الدوام.[78]

2.3. عناوين قديمة

ولا نريد، بتشدُّدِنا في اختصار تناوُل عُنصر العنوانِ في القصيدة العربية القديمة، أن نتغافل عن تسمية بعض الشعراء القدماء لنصوصهم. فهذا بروكلمان يثبت لنا في كتابه **تاريخ الأدب العربي** تسميات بعض الشعراء لقصائدهم التي نورد نماذج لها حسب الترتيب الزمني لوفاة أصحابها :

1 ـ القصيدة الفزارية، لأبي القاسم محمد بن عبد الله الفزاري، القرن الرابع الهجري / القرن الخامس الميلادي.[79]

2 ـ القصيدة المنفرجة أو الفرج بعد الشدة، لأبي الفضل يوسف بن محمد التوزري، 513 هـ/1119م.[80]

3 ـ القصيدة البسامة (البشامة) بأطواق الحمامة، لأبي المجيد ابن عبدون، 520 هـ/1126م.[81]

77) وهو عنوان قصيدة سويد بن كاهل التي مطلعها :

بسطت رابعة الحبْل لنا فوصلْنا الحبل منها ما اتسع

78) Gerard Cogez, Premier bilan d'une théorie de la réception in Degrès, N° 39-40, 1984, p. 2.

79) كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، م.س.، ج 2، ص. 104.

80) المرجع السابق.، ج 5، ص. 109.

81) المرجع السابق.، ج 5، ص 126.

4 ـ القصيدة التترية، لأبي الحسين أحمد بن منير الطرابلسي الرفاء، 548 هـ/1153م.[82]

5 ـ معرة البيت، لأبي الحكم عبيد الله الباهلي المري، 549 هـ/1154م.[83]

6 ـ الخمارطشية، لأبي الحسن بن أحمد خمارطش، 554 هـ/1159.

7 ـ بستان العارفين في معرفة الدنيا والدين، لمجد (محيي) الدين جمال الإسلام محمد بن أبي بكر الوتري، 662 هـ/1264م.[84]

8 ـ صفوة المعارف، لأبي المعالي سعد بن علي الخطيري، 568 هـ/1172م.[85]

9 ـ تذكرة الأريب وتبصرة الأديب، لمجد الدين محمد بن أحمد بن الظهير المراكشي الأربلي، 676 هـ/1277م.[86]

10 ـ القصيدة الألفية المقصورة، لأبي الحسن حازم الفرطاجني، 684 هـ/1285م.[87]

11 ـ الكواكب الدرية في مدح خير البرية (وتسمى البردة)، لشرف الدين أبي عبد الله (أبي علي) محمد بن سعيد البوصري الصنهاجي، 694 هـ/1296م.[88]

12 ـ الصارم القرضاب في نحر من سب أكارم الأصحاب، لعثمان بن سند المكي، 1217 هـ/1802م.[89]

هذا ثبت مختصر، يحيط بالفترات التاريخية (من القرن الرابع إلى القرن الثالث عشر الهجريين ٪ القرن العاشر إلى القرن التاسع عشر الميلاديين) كما يؤلف بين المشرق والمغرب. ومن بين الملاحظات الأولية تزامنُ هذه العناوين بكثافة نسبية مع القرن السادس الهجري، وهي مرحلة عرفت فيها بنيةُ النص العربي القديم ذاتها إبدالاً سيُكسب النتاجاتِ الشعريةَ لِمَا يَلِي هذه المرحلة تميُّزَه الذي نادراً ما انتبه إليه الشاعريون القدماء. ويقترن الزمنُ أيضاً ببروز العناوين المسجوعة، كقصيدة «تذكرة الأريب وتبصرة الأديب» و«الكواكب الدرية في مدح خير البرية» و«الصارم القرضاب في نحر من سب أكارم الأصحاب».

82) المرجع السابق.، ج 5، ص. 47.
83) المرجع السابق.، ج 5، ص. 129.
84) المرجع السابق.، ج 5، ص. 20.
85) المرجع السابق.، ج 5، ص. 14.
86) المرجع السابق.، ج 5، ص. 22.
87) المرجع السابق.، ج 5، ص 133.
88) المرجع السابق.، ج 5، ص. 81.
89) المرجع السابق.، ج 2، ص. 41.

3.3. التقليديةُ والعُنْوَان

كان ذلك ما قبل تاريخ العنوان الحديث.

تصمتُ قصائد البارودي عن عناوينها، ويعوضُ العنوانَ عنوانانِ : **أَوَّلُهُمَا** مُصاحِبٌ للقصيدة في المَتْن، مثل «قال» أو «وقال» أو «قال يصف الربيع». هناك تدرج في هذا النمط من عرض القصيدة، **وثَانِيهما** مرافق لمطلع القصيدة في الفهرس، قد يطول وقد يقصر، يلخص نثرياً كون القصيدة بتحديد أغراضها. فتحتَ مطلع قصيدة :

أيدَ المنُونِ قدحْتِ أيَّ زِنَادِ وأطَرْتِ أيةَ شُعْلَةٍ بفُؤَادِي

نقرأ «شكوى، رثاء، عظة، حكمة، تأس بالملوك والأُمم البائدة».[90] هذا العنوان الفرعي المختص في تعيين الأغراض يحكم الفهرس بكامله. لذلك تكون قصائد البارودي تنتمي للقصائد الغُفْل، وهذا ما يؤكد أيضاً أنها تُسيّجُ بنصّها الموازي العتبةَ السّفْلى للمَتْن.

ولا تنضبط **الشوقيات** ضمن نموذج متماسك. فَعَرْضُ القصيدة يعتمد في الفهرس وحدتين : **أُولاَهُمَا** مشتركة بين جميع القصائد والفهارس، وهو إثبات مطالع القصائد، على النحو الذي لمسناه عند البارودي. هذه وحدة مستمدة من البارودي إلى شوقي. **وثانيتهما** متوفرةٌ في قصائد دون غيرها، وهي العنوان أو العنوان الفرعي (إلى جانب مطالع القصائد) في الفهارس ثم مثبتة في المتن. وبانبثاق العنوان في هذه المجموعة الثانية من القصائد يكون شوقي قد خَطَا نحو العَتَبَةِ العُلْيَا، دون أن يؤسسها تأكيداً.[91]

وتتوزع قصائدُ محمد بن إبراهيم بين عدة أنماط لهذا العنصر، وقد كَتَبَ صَانِعُو الديوان في النقطة الخامسة في عملهم في تخريج الديوان : «وجدنا قصائد مُعنونَةً من الشاعر، وأُخرى اخترنا لها عناوين مناسبة. وأُخرى تركنا عَنْوَنَتَها ليختار القارئ الباحثُ لها عنواناً يتفق ومضمونها».[92] وإذا كان ما اختاره صَانِعُو الديوان من عناوين يترك إصابة الاختيار مهددةً بالتأويل، كما هو الشأن في تأويل تصنيف الديوان، فإن القصائد الغُفْل توضّحُ طبيعة النص الصدى لعَتَبَتَيِ المتن معاً.

أما الجواهري فهو ينحاز في أغلب قصائده لإثبات العنوان مع عدم الاستغناء عن مطالع القصائد. بهذا يصل هذا العنصر للنص الموازي في نصوصه إلى العتبة العليا. وتحت العنوان تقرأ عناوين فرعية هي تاريخ ومكان النشر، وفي حالات نادرة تاريخ القول إلى جانب تاريخ النشر

90) **ديوان البارودي**، م.س.، ص. 231،

91) لا نريد الدخول في نقاش عقيم حول السابق أو الأصل.

92) **ديوان شاعر الحمراء**، م.س.، ص. د.

أو الأول بمفرده. ثم ينضاف إلى هذا العنوان الفرعي خطابات تثير البواعث الخارجية لقول القصيدة، هي كذلك بمثابة تقديمات من وضع الشاعر، «لا» تفعل «جميعها الشيء نفسه»[93] رغم أنها تلتقي في ضمان قراءة حسنة للنص كما سبق ذكره بحسب تعبير جيرار جنيت.[94]

لنتفقْ أن وضع العناوين والعناوين الفرعية ليس من اختيار الشاعر دائماً، فلا نعتقد أن شوقي هو الذي تكفّل بوضع بعض العناوين والعناوين الفرعية على الأقل، كما أن محمد بن إبراهيم بريء من جميع عناوين قصائده المثبتة في الديوان، وقد لايكون البارودي هو واضع العناوين الفرعية لقصائده. هذه «الأشياء البسيطة» يتعذر علينا التأكّد منها في غياب دراساتٍ متخصصة للنص المُوَازي، سواء في مرحلتها الحدسية أو في مرحلة بناء موضوعها. كل هذا لا يُجْبر التحليل على التصدّع. فالفضاء الاجتماعي ـ الثقافي ينتهج هو ذاته تعميمَ النموذج الذي اختاره الشاعرُ أو اشترَطتْه بنيةُ المتن في تفاعُلها مع الزمنية الشعرية الكبرى، أكانت قديمة، كما في حالة البارودي وشوقي، أو حديثة لها الرومانسية العربية نموذجاً، حيث العنوان والتقديم عنصران حديثان بالأساس، ولا مفر من الإقرار بأن الرومانسية العربية مدت التقليدية ببعض عناصرها، ومنه هذان العنصران للنص المُوَازِي، وهو ما يطرح مأزق التحقيب في الشعر العربي الحديث.

4.3. لِمَاذا العُنْوَان ؟

نودُّ الآن مباشرة غزو العنوان من خلال شعرية مفتوحة على انتقاء أدوات من خارج حقل الشعرية، فاصلين بذلك بين انتقائية الأدوات وانتقائية الهدف التي لانفتر بها أو نستسلم لها.[95] هكذا نقتحم هذا العنصر من عناصر النص الموازي من أمكنة تتجاوب مع المكان الذي رَمَى جُنِيت بنَرْدِه.

ذكرنا سابقاً أن الشاعِرِيِّين العرب القدماء لم يُولوا العنوانَ أهمية، وأرسطو قبلهم لم يتطرق هو الآخر إليه. وإذا كان النثر العربي قد جرّب العنوان، فإن الأعمال، الأدبية وغير الأدبية، في اليونان القديم لم تكن تلتزم بضرورته.[96] وهذا ما نقف عليه أيضاً في الشعر القديم الصيني والياباني، بل إن العنوان في الشعر الأخير نادر، وهو ما يفاجئنا أيضاً لدى شاعرة يونانية غنائية

(93 Gerard Genette, **Seuils**, op. cit., p. 182.

(94 المرجع السابق.، ص. 183.

(95 Gaston Bachelard, **La philosophie du non**, op. cit., p. 12.

(96 Antoine Compagnon, **La Seconde main**, Seuil, Paris, 1979, p. 329.

هي سافو،[97] وقبلها كتاب الموتى لقدماء المصريين.[98] ولم تنزع القصيدةُ في أوربا نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسية[99] دونما تقويض لمبدإ التخلي عن العنوان في نصوص لاحقة عليها وتعويضه بالعنوان الفرعي كـ«قصيدة» أو «قصائد» لتعيين الجنسِ الأدبي للنص.[100]

وعَدْوَى العنوان آتية للشعر من الأجناس الأدبية الأُخرى أو من النثر، وهي التي أحاطتها الدراسات باهتمام يفوق النثر. وما زلنا نجهل الكثيرَ عن العلاقة بين الشعر العربي لِمَا قَبْل التقليدية وشِعْر اللغاتِ التي كُتِبَ بها من تركية وفارسية وعِبْرية وكُردية ورُومية.[101] ونتوفر في العقد الحالي على تحاليل تعالج بنية ووظيفة العنوان في أنساق دلائلية متباينة. ويبدو أن العنوان جلي الارتباط بالثورة الصناعية، وتوسيع السوق، وتبلور حضارة الاستهلاك،[102] التي أدت إلى ظهور الصحافة والكتاب. ولكن ذلك تاريخه الأوربي.

هناك من الباحثين من نَزَع إلى تحليل العنوان بالإفادة من وظائف اللغة التي قال بها يَاكُبْسُون، فتبيَّن له أن للعنوان وظائف هي : «الوظيفة المرجعية (المركَّزة على الموضوع)، والوظيفة الندائية (المركزة على المُرْسل إليه)، والوظيفة الشعرية (المركزة على الرسالة».[103] وقد تتسع هذه الوظائف لدي هنري ميتران Henri Mitterand لتشمل «الوظيفة التعيينية، والوظيفة التحريضية (حث فُضُول المُرسَل إليه ومناداته ، والوظيفةُ الإيديولوجية».[104] وهذه جميعها تُسَوِّر العنوانَ بسلطةٍ تَرُوم إخضاع المُرسَل إليه. ولا فائدة في تكرير الوظائف التي جاء بها جُنيت.

97) لم يصلنا من شعر سافو إلا مقاطع، وقد جمعها عبد الغفار مكاوي في كتاب : سافو، شاعرة الحب والجمال عند اليونان، دار المعارف القاهرة، بدون تاريخ. والمقاطع المذكورة بدون عنوان.

98) راجع الترجمة الفرنسية : **Livre des morts des Anciens Egyptiens**, Edi. Stok Plus, Paris, 1987.

99) نلاحظ العنوان أيضاً لدى رونصار، الشاعر الفرنسي الشهير. ويقول أنطوان كومبانيون في كتابه السابق.، إن العنوان يعود للقرن 16.

100) هذا ما نجده مثلاً في قصائد لبودلير وملارمي.

101) أسامة عانوتي، الحركة الأدبية في بلاد الشام، منشورات الجامعة اللبنانية، قسم الدراسات الأدبية، رقم 6، بيروت 1971، ص. 51 ـ 52. وقد جاء فيه.

«ولا عجب فقد ظلت للشعر غوايته وفتنته، وظل له عشاقه والمأخوذون بسحر الموروث، فكان من أدباء القرن من نظم ونثـ بالتركية، والفارسية، والعبرية، والكردية، والرومية، بله العبرية».

102) راجع الدراستين التاليتين على سبيل المثال :

Claud Duchet, «La Fille abandonnée» et «La bête Humaine», éléments de titrologie romanesque, in **littérature**, N° 12, Decembre 1973, p. 49.

Gerard Vigner, une unité discusive restreinte : Le titre in **Le Français dans le monde**, N° 156, Octobre, 1980, p. 155.

103) Claude Duchet, op. cit; p : 49.

104) Henri Mitterand, Les titres des romans du Guy des cars, in **Sociocritique**, ed. Fernand Nathan, Paris, 1979, p.: 89.

منذ أواسط الستينيات كان جُون كُوهن قد اعْتَنَى بالفرق بين وضعية العنوان في كل من الشعر والنثر، فرأى أن للعنوان وظيفة الدلالة على ترابط أجزاء قول أو خطاب أو نص، وهو ما لاَيتحقق في الشعر، و«ليس في ذلك إهمال ولا دَلاَل. فإذا كانت القصيدة تُهمل العنوان، فلأن هذه الفكرة التركيبية، التي يدل عليها العنوان، تنقصها...»(105) إن القصيدة، في هذا التصور، مستغنية عن العنوان مادامت وظيفتُه غيرَ متجانِسة مع بنية النص الشعرية. فالقصيدة كوْن متعدد الأَضلاع والأَبواب، وما العنوانُ إلا الباب الأَوحد لدخول البيت الرمزي. والصراع بين تعدد الأَبواب (التي تُنتجها دلالية النص) والباب الأوحد هو ما ستَخْتبره مُعَانَاةُ مَلاَرْمِي. يكتب جَاكْ دِيرِيدَا، بخصوص مَلاَرْمي، عَنْ هَذَا المُعَلَّق فوْقَ النَّص، العنوانِ :

«تعليقُ العنوان، ضروريٌّ إذن، باعتبار ما يُهيمن عليه العنوانُ. ولكن وظيفةَ العنوان ليست التراتُبَ بمُفرده. إن العنوان الذي لنا تعليقُه هو أيضاً، بحُكم موقعه، مُعَلَّقٌ، في حال تعلّق أو تعْليق. فوق نص مِنْهُ ينتظر ومنه يستلم كُلَّ شيء - أوْ لاَ شيء. ومن بين أدوار هذا التعليقِ إذن أنه يمْكُثُ في المكان الذي وَضَع فيه مَلاَرْمي **الثريا**، ما لاَنهايةَ له من الثّريَّاتِ على مَشْهَدِ نُصُوصِه».(106)

«إن مَلاَرْمِي، وهو يتوجه لمُورِيس جِيلّيمُو، يصِف القيمة التعليقية للعنوان، أو بدقة أكبر، للفراغ الذي يُسمّيه في أعلى الصفحة (...). إن العنوان سيظل إذن مُعَلّقاً، في حال تعليق، في الهواء، ولكنه مُشِعٌّ كُثَرَيّا المسرح التي لايسمح تعددُ أضلاعها بالعَدّ أو الاختزال».(107)

للقصيدة هنا رحلةٌ أُخرى، رحلةُ الكتَابةِ، لا القولِ ولا الاستهلاكِ. هي تنتج دلالِيتَها، ونرْصُدُها مِنْ مَكَان شِعْريٍّ - فلسفي. فلنتأمل قليلاً.

هناك، في متن الشعر التقليدي، **العنوانُ الفرعيُّ** كعنصر مشترك بين أغلب النصوص. وعندما نتفق على أن «لا شيء يحصر طول العنوان من الناحية النظرية»(108) فنسجد هذا يصدق أكثر على العنوان الفرعي الذي يتسرب إليه التقديم أحياناً. ويمكن رصدُ البنية النحوية لهذا النمط من العنوان كما يلي :

(105) Jean Cohen, **Structure du langage poétique,** Coll. nouvel le bibliothèque Scientifique, Flammarion, Paris, 1966, p. 169.

(106) Jacques Derrida, **La dissemination,** op. cit., p. 205.

(107) المرجع السابق.، ص. 206.

(108) Verand Vigner, une unité discursive eestreinte : Le titre, in **Le Français dans le monde,** op. cit., p. 37.

أ) 1 ـ فعل متبوع بنقطتي تفسير (قال) :

2 ـ فعل + فعل + فاعل + مفعول به (قال يصف الربيع).

ب) 1 ـ خبر (حكمة)، (غزل)، (هجاء)...

2 ـ خبر 1 + خبر 2 + خبر 3 + خبرن (حكمة، نصح، فخر، هجاء).

3 ـ خبر مضاف + مضاف إليه (وصف سحابة).

4 ـ خبر مضاف + مضاف إليه + أداة عطف + مضاف معطوف ومضاف إليه (شكوى الغربة وفقد الحبيب).

5 ـ خبر + أداة عطف + خبر (نسيب وغزل).

6 ـ خبر + حرف جر + مجرور (ذم للأحمق).

هذه النماذج مستنبطة من **ديوان البارودي**، وهي مقسمة إلى مجموعتين (أ، ب)، الأُولى تبدأ بـ**قال** ثم تلي الفعل ملحقاتٌ، مثل نقطتي التفسير التي لها وظيفة المفعول به، **ويصف الربيع**. وهما يجعلان العلاقة حَمْلية بين «قال» وما بعدها، فالحَمْلُ أساسُه القولُ؛ والثانية تستغني عن القول. وإذا كانت الأُولى جُملاً فإن الثانية مركبات. ويستحسن، بالنسبة للتحليل الذي يبتغي تحديد الوظائف، توحيد المجموعتين بتقدير العنصر الغائب في الإسناد، مُحَوِّلين بذلك المركبات إلى جُمَل. وهكذا فإن نماذج المجموعة الثانية تُصبِح مرتبطة بالملحق، على الرغم من أن التحليل الأولي البسيط، يُقدّمُها لنا بأنها محْمول لمبتدإ محذوف. وتحويلُ المركّبات إلى جُمَل يعطينا ما يلي :

1 ـ (قال حكمةً)، (قال غزلاً)، (قال هجاءً).

2 ـ (قال حكمةً، نصحاً، فخراً، هجاءً).

3 ـ (قال يصف سحابة).

4 ـ (قال يشكو الغربةَ وفقدانَ الحبيب).

5 ـ (قال نسيباً وغزلاً).

6 ـ (قال ذما للأحمق).

لقد عوضْنا المبتدأَ المحذوفَ «هذا» أو «هذه» بفعل «قال» حتى نصل إلى ربط العلاقة الحَمْلية بين «قال» وملحقاتها، فنحصل على الملحق المُوحّد لجميع العناوين الفرعية في المتن أو الفهرس، فلا يعود لدينا ذلك الفاصلُ بين العنوان الفرعي في المتن (جُمْلَتا المجموعة الأُولى)، والعنوان الفرعي في الفهرس (مُركبات المجموعة الثانية). ونتبين الإفادة من توحيد المجموعتين في جُمَل حين ننتقل مع نماذِجِنَا من التحليل النَّحْوي إلى تحْلِيل الخطاب، لأن المُلْحَق يمكن

الاستغناء عنه من الناحية النحوية، أما على مستوى الخطاب فتصبح الوظيفة المرجعية لـ«قال» قريبةً من الصفر، مِمَّا يُؤهّل المُلحقَ ليحتل الصدارةَ في تعيين الوظيفة الأساسية وقد أصبحت وظيفتُه محصورةً في النسبة إلى القائل (الشاعر)، وأصبحت القصيدة التي قالها هي المفعول به.

وقد يطولُ العنوانُ الفرعي ذو البنية الجُمَلِيّة فيتحول إلى تقديم وبالتالي إلى خطاب، كما هو لدى الجَوَاهري، والمؤلَّفُ من المركب الاسمي قد يطول ولا يتحول مع ذلك إلى خطاب إلا بعد إخضاعه للتحويل، كما هو لدى البارودي نفسه، إذ العنوان الفرعيُّ في هذه الحالة يحتضِنُ التعيين الغرضي في الوقت ذاته الذي هو شبه مقتصر على المركب الاسمي.[109] فالجُمَل الفِعْلية تستحوذ على العناوين الفرعية للقصائد في المتن، والمركّب الاسمي يستحوذ عليها في الفهرس. ومن خلال المقارنة بين عدد المُرَكَّبين وطولِهِمَا نتوصل إلى سيادة المُركب الاسمي.

وللعنوان في نصوص شوقي مكانة، ثم يستمر موجوداً في مستقبل المتن، دون أن يعني هذا أن الشاعر استغنى عن استهلال القصائد كعناوين مُثبتة في الفهارس أو فوق بداية النصوص في المتن. والجواهري هو الشاعر الذي يحتفظ بالعنوان في المكانين سَوية.

نستقصي بنية العنوان في التقليدية من خلال نصوص عيّنة المتن، وسنقتصر على شوقي وابن إبراهيم والجواهري، لأن نصوص البارودي تستقلّ بالعنوان الفرعي، أما العناوين التي أثبتناها له في بداية (2.2) فهي من وضعنا.

109) مثل عنوان قصيدة «باريس...»، ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، ج 2، ص. 1982.

نوع العنوان / الشاعر	مركب اسمي	جملـــة	
		اسمية	فعلية
أحمد شوقي	نهجُ البُردة ذِكرى دنشواي	/	/
محمد ابن ابراهيم	الشطرنْج النَّاطق الدمعةُ الخالِدة ليلَة الغربَاء اعترافاتُ شَاعِر	/	/
محمد مهدي الجواهري	أنَا دجلةُ فِي الخَرِيف	سلاماً عيد النضال يا فُرَاتي أيّهَا المتمردون يَا دجلةَ الخيْر	تَحَرَّكَ اللَّحْد

تُمِدُّنا عناوينُ نصوص العيِّنة بمعطيات فائقة الأَهمية، وهي تأتي لتعضّد العنوانَ الفرعي من بعض الوجوه. وينبني العنوان لدى شوقي وابن ابراهيم على المركب الاسمي الذي قانونُه :

1) خبر (مضاف) + مضاف إليه.

2) مبتدأ + نعت.

وهو ما يشترك معهما الجواهري فيه، إلا أن القانون سيتسع لديه أكثر ليشمل :

1) خبر.

2) خبر + حرف جر + مجرور.

ولهذا التوليد أن يعرف اتساعاً أكثر لديه أو لدى غيره. وإلى جانب ذلك ينفرد الجواهري بكل من المركب الاسمي والجُمَل الاسمية والفعلية، وهو ما يتحقق على النحو التالي :

أ - 1) مفعول به + منادى مضاف + مضاف إليه.

2) أداة النداء + منادى مضاف + مضاف إليه.

3) أداة النداء + منادى.

ب ـ 1) فعل + فاعل.

ويستحسن هنا أيضاً توحيدُ جميع البِنْيَات بتحويل المركبات إلى جمل عن طريق تقدير العنصر الغائب في الإسناد وهو المبتدأ «هذا» أو «هذه» كما في :

1) هذا نهج البردة.

2) هذه ذكرى دنشواي.

3) هذه ليلة الغرباء.

4) هذه اعترافات شاعر.

5) هذا أنا.

6) هذه دجلة في الخريف.

والغائب في الإسناد، بالنسبة للعُنوانين 1، 2 لابن ابراهيم، والمُنْبَنِي مُركَّبُهُما من مبتدإ ونعت، هو ضمير الفصل الذي يحول النعتَ إلى خبر على هذا النحو :

1) الشطرنج هو الناطق.

2) الدمعة هي الخالدة.

ومعلوم أن المضميرين «هو» و«هي» احتلاً مرتبةً غير مرتبة الضمير ولو أنهما يشبهانه، وأصبحا فاصلين بين الخبر والنعت. وبهذا التحويل نستطيع الوصول إلى تحديد الوظائف في مستوى الخطاب، ويكون الجواهري دفع بِبِنْيَة العنوان إلى عَتَبتِها العُليا.

وتتمحور وظائف عناوين العيِّنة في الوظائف الوصفية والوظائف الإيحائية، فيما العناوين الفرعية والتعيين الغرضي والتقديم تظل منحبسة في الوظائف الوصفية. ونتولى بعد هذا تصنيف وظائف العنوان لِجِدّتِه.

أ) تسود الوظائفُ الوصفيةُ كلاً من المركب الاسمي والجُمَل بنوعيها الاسمية والفعلية. والعنوان بحسب هذه الوظائف يتجه مباشرة نحو تعيين مرجعية النص، وغَرَضِه، وذلك بالإحالة على موضوع الرسالة (النص الشعري)، ابتغاء التواصل الفوري مع السامع ـ القارئ، واختزال الفرق التأسيسي بين دلالية اللغة الشعرية ومعنى الخطاب. وابتغاءُ تواصل كهذا يُعيدنا للرؤية الشعرية فيما هو يبرز ثانية مسألة التواصل في النص الشعري وقراءته. والعناوين ذات الوظائف الوصفية هي : «نهج البردة»، «ذكرى دنشواي»، «الشطرنج الناطق»، «ليلة الغرباء»، «اعترافات شاعر»، «أنا»، «دجلة في الخريف».

وتتكامل الوظيفتان المخصوصتان مع الوظيفة الندائية المندمجة في الوظائف الوصفية، حيث إثارة المُرسَل إليه تتخذ من المرجعية هدفَها. ولا تتوقف هذه الوظيفةُ عند الصيغ الأمرية المباشرة، التي يَطلب فيها المُرسِل من المرسَل إليه تنفيذ أمر ما، بل تنفيذ إثارة الانتباه عامة. ولدينا الجملةُ الاسمية الندائية، أكانت أداةُ البناء فيها ظاهرة أم مضرة، وهي جميعُها تستجيب للوظيفة الندائية. ونماذجها هي : «سلاماً عيد النضال»، «يا فراتي»، «أيها المتمردون»، «يادجلة الخير».

ب) الوظائف الإيحائية ملتصقة بالوظيفة الشعرية التي هي «النبرة المتصلة بالرسالة لحسابها الخاص»[110] في تصور ياكبسون، وهي أكثر من ذلك في التصور الذي نستهدي به للشعرية، لأن النص الموازي يعرج نحو دلاليته. هذه الوظيفة نادرة في عناوين عينة المتن التقليدي، وتنير العلاقة بين السياج النظري للتقليدية وممارستها النصية. ونعثر عليها في عنوانين فقط، هما : «الدمعة الخالدة»، «تحرّكَ اللحد». إنهما يؤالفان معاً بين البناء الإيقاعي والبناء الاستعاري، فيتداخلان نصياً مع عنوان الرومانسية العربية، وبذلك يتأكد لنا اضطراب التحقيب الشعري.

ومهما كانت القضايا النظرية التي يستدعيها الوصل بين النص المُوَازي والنص في الشعر، فمن الممكن التنصيصُ أولاً على أن وظائف العنوان تلغي مفهوم الحِلْيَة، ما دام العنوانُ عنصراً موازياً للنص ذا فاعلية في موضعة النص «في الفضاء الاجتماعي للقراءة»،[111] أي الخارج النصي، ومتجاوباً، قبل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشفَ عنها، علاوة على أن التنافر بين نثرية العنوان وشعرية النص يتقلص إلى درجة دنيا بالنظر إلى أن الحدود بينها ليست مثارة دوماً، ولا التفاعل بينهما منتفياً.

عند هذه النقطة نلمسُ التساوق بين البنية اللغوية للعنوان مع وظائفه التي حصرناها قسراً، لأن وظائف أُخرى ممكنة الاستنباط. فهذه العناوين متميزة في الوظائف باختلاف بنيتها المتحولة وباختلاف مُحوَّلاتها. وتحليل النصوص كَكُلٍّ، هو وحده المهيَّأ لإمدادنا بإمكانية إعادة بناء النص تبعاً لهذا الافتراض أو دحضه. والمُعمَّم بين الشعراء، على مستوى العنوان، لايخفي الاختلاف، فالبارودي الذي تقتصر قصائده على عناوين فرعية ليس هو شوقي الذي اختار العنوان في جملة من نصوصه، وهو ما سيصل مع الجواهري إلى عتبته العليا من حيث البنية والوظيفة معاً. أما محمد بن إبراهيم فيظل مُتأرجحاً بين العتبتين.

110) Roman Jakobson, **Essais de linguistique générale,** op. cit., p. 218.

111) A. Compagnon, **La seconde main.** op. cit., p. 332.

الفصل الثاني

بِنيَةُ البيْتِ التقليديّ

1. نموذَجُ البيْت

نسعى، في هذا الفصل، لاستنطاق البيت التقليدي وعلاقته بالقصيدة. والانشغال بهذا العنصر وتفاعلاته داخل القصيدة يتأتّى من أهمية وضعية البيت في الشعرية العربية القديمة والمقاربات النصية الحديثة، كما يتأتّى من اتساع الجدل النقدي، في الثلاثينيات، على المستوى العربي حول مكانِ البيت في القصيدة، وهو ما عبّر عن نفسه بجلاء في كتابات مدرسة الديوان حول الوحدة الموضوعية. لا يبتغي سعيُنا مراجعةً لهذا الجدل العربي الحديث بقدر ما يركّز على التنظيرات الأساسية التي تهيئ مراجعتُها لتصوُّرٍ مغاير.

1.1. الشعرُ وحَالةُ الذاتِ الكاتِبَة

كان للعرب القدماء معاييرُ نصية وخارج نصية يستدلون بها على خصيصية النص الشعري. ومهما تباينت المعايير وتصارعتْ فإن الانتقال من النثر إلى الشعر يصوغه العبور السري للحدود النظرية الفاصلة بين بنيتين مُتبايِنتين. والانتقال في الإنتاج الشعري ملموس في جسد الذات الكاتبة، لأن الشعر إنتاج بالحواسّ كلها، ولجميع الأعضاء مكانها في الكتابة. هكذا ينتقل جسد الشاعر من وضعية الموات والالتئام إلى حالة الحياة والحساسية، من الخضوع لضوابط مؤسسات الإخضاع إلى دبيب المتعة الفيسيولوجية، ولا يبقى جسد القارئ بعيداً عن اختباره بدوره لجِدّة

الانتقال.[1] فهذا أبو تمام يوصي البحتري بضرورة توفّر الشهوة في الكتابة فيقول :

«وإذا عارضك الضجرُ فارْحِ نفسك ولا تعمل إلاّ وأنت فارغُ القلب، واجعل شهوتَك لقول الشعر الذريعة إلى حُسن نظمه، فإن الشهوة نِعْمَ المُعين».[2]

وينقل لنا ابنُ رشيق حالةَ الجسد أثناء الكتابة، فيروي لنا ما كان يقع لأبي تمام في إحدى حالاته الجسدية :

«وكان أبو تمام يُكره نفسَه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره. حكى ذلك عنه بعضُ أصحابه، قال : استأذنت عليه - وكان لا يَسْتَتِرُ عَنّي - فأذن لي فدخلتُ [فإذا هو] في بيت مُصهْرج قد غُسل بالماء، يتقلب يميناً وشمالاً، فقلت : لقد بلغ بك الحرُّ مبلغاً شديداً، قال : لاَ، ولكن غيرُه، ومكثَ كذلك ساعةً ثم قامَ كأنما أُطلق من عِقال، فقال : الآن وَرِدْتُ، ثم استمدَّ وكتب شيئاً لا أعرفه، ثم قال : أتدري ما كنتُ فيه مذ الآن ؟ قلت : كلاّ، قال : قولُ أبي نواس :

كالدَّهْر فيه شَراسَةٌ ولِيان

أردتُ معناه فَشَمَسَ عليَّ حتى أمكنَ الله منه فصنعتُ :

شرِسْتَ، بلْ لِنْتَ، بل قانَيْتَ ذاكَ بِذاَ
فأَنْتَ لا شكَّ فيه السَّهْلُ والجَبَلُ».[3]

ويضيف ابن رشيق متحدثاً عن الحالة الجسدية إجمالاً :

«وسألتُ شيخاً من شيوخ هذه الصّناعة فقلتُ : ما يُعين على الشعر ؟ قال زهرةُ البُستان، وسَماع الغِناء، وراحَةُ الحمّام، وقال : إن الطعامَ الطيّب، والشرابَ الطيّب، وسماعَ الغِناء، مما يُرِق الطبعَ، ويُصْفِي المِزاج، ويُعين علَى الشّعْر».[4]

1) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982. وقد جاء في الصفحة 20 :
«وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه، أن كلّ حاسة من **حواس البدن** إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جوْر فيه، وبموافقة لامضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسَن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل الشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المر، والاذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل. واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي».
والتشديد من عندنا.

2) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص. 203.
ووردت الجملة ذاتها برواية أُخرى في النص المثبت في هامش الصفحة نفسها.

3) ابن رشيق، **العمدة**، دار الجليل، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت 1972، الجزء الأول، ص. 209.

4) المرجع السابق.، ص، 211.

«وقيل : مِقْوَدُ الشعر الغنـاءُ بـه، وذُكِر عن أبي الطيب أن مُتشرِّفاً تشرّف عليْـه وهو يصنع قصيدَته التي أولها :

جلـلاً كمـا بِـي فلْيَـكُ التبْرِيـحُ

وهو يتغنّى ويصْنَع، فإذا توقّف بعضَ التـوقُّف رجّع الإنشـادَ من أول القصيـدة إلى حيثُ انتهى منها.

وقـال بعضهم : مَنْ أراد أن يقـول الشعرَ فليعْشَق فـإنـه يَرقّ، وليرْوِ فـإنـه يـدّل، وليطْمَعْ فإنه يصنعُ. وقالوا : الحيلةُ لِكَلال القريحةِ انتَظامُ الحَمّام، وتصيُّد سـاعـاتِ النشاط، وهذا عندي أنجعُ الأقوال، وبه أقولُ، وإليه أذهب...».[5]

«وقال الخليع : مَنْ لَمْ يَأْتِ شعرَه من الوحْـدَةِ فليس بشاعرٍ، قـالوا : يريـدُ الخَلْوةَ، ورُبما أراد الغُرْبَة، كما قال ديك الجن : ما أصفَى شاعرٍ مُغْتَرِبٍ قط».[6]

تختزن هذه الأقوال، على قِصَرِهَا، مَنْجَماً لتحليلٍ متعدد الاتجاهات والأبعاد. ونستنطق حالـة الذات الكاتبة وهي تنتقل من الموات إلى الحياة بصُوَرِهَـا اللانهـائيـة، كشرط من شرائـط الإنتـاج النصي. وفي هذا الاتجاه أيضاً نقرأ حالة انتقال جَسَـدِ الشـاعر التقليـدي. يحكي خليل مطران عن حالة جَسد أحمد شوقي فيقول :

«إنه ينْظِمُ بين أصْحَابِـه، فيكون معهُم وليس مَعَهُم، وينْظِم في المركبـة وفي السّكـة الحديدية وفي المجتمع الرّسْمي، وحين يشـاء وحيث يَشَـاء. ولا يعرف جليسُـه أنـه ينْظم إلا إذا سمع منه بادئ ذي بـدءٍ غمْغمـةً تُشبـه النغَم الصـادرَ عن غورٍ بعيـدٍ، ثم رأى ناظريْه وقد بَرقَا، وتواترتْ فيهما حركةُ المَحْجَرَيْن، ثم بصرَ بـه وقـد رفع يـدَه إلى جبينه وقد أمرّها عليـه إمْراراً خفيفاً هُنيهة بعـد هنيهـة، فإذا قُوطع في خلال النظْم انتقل إلى أي حديثٍ يُبـاحِثُ فِيـه، حـاضرَ الـذهن صـافيَـه، جميلَ البـادرة، كعادَتِه في الحديثِ».[7]

ويسجل كاتب شوقي شهادةً فيقول هو الآخر :

«وقـال لي صـديقٌ لـه : لقـد لا زَمْتُـه في ليلـة في مطعم «دي لابرومينـات» على كوبْر قصرِ النيل، وكـان ذلـك قبل الحرْب، فشرع يعملُ في قصيـدة النّيـل، وكـان كلّ نصف ساعة يركَب مرْكبة خَيْل، ويسير في الجزيرة بضعَ دقـائق، ثم يعودُ إلى

5) المرجع السابق.، ص، 211 ـ 212.

6) المرجع السابق.، ص، 212.

7) عن كتاب شوقي ضيف، **شوقي شاعر العصر الحديث**، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ، ص. 58 ـ 59.

المِنضدة التي كان يجلسُ عليها، فيكتبُ عشرةَ أبيات أو إثني عشر بيتاً، وهكذا حتى انتهت القصيدةُ في ليلةٍ إلا بيْتاً استعصى عليْه، ولم يتمكّن منهُ إلاّ بعد يومين..».[8]

ولا نكاد نظفر على الدوام بصورة حالة انتقال الذات الكاتبة لدى هؤلاء الشعراء التقليديين، فمثل هذه «الأَسرار» يتركُها الشاعر العربي الحديث، عكس القديم، خفيَّة عن التنظير والتحليل، كما لو أن الجسد الواقعي يتحول إلى جسد مفهومي باستمرار، ساكتاً عن تقطعه، في الوقتِ ذاته الذي نُحوّلُ فيه الكتابةَ إلى ممارسةٍ بريئة من جسد كاتبها، فيما النص الشعري، ودالّه الأكبر الإيقاع، فعلُ جسد حيٍّ وواقعيّ. وهكذا يستنكف الشعراء عن ذكر الحالة بالتشطيب عليها. ولا ننجحُ في معرفة حالة جسد الشعراء الآخرين باستثناء ما أثبته محمد بن إبراهيم بلمح البصر قائلاً :

«وبعد الإتمام (ويقصد الإتمام من الدراسة) انقطعتُ إلى التدريس زمناً غير طويلٍ بالكلية اليوسفية. ثم جذبني الأدبُ ـ الذي كنت أغالِبُ ثورة منه تعصف في أعماقي ـ جذبةً قوية ما زلتُ منها بين أحضانهِ إلى الآن».[9]

ليست الإشارة الخاطفة إلى الحالة، هنا، مُبتذَلة، وخاصة في السياق المغربي الذي يسود الفقه زمنه الثقافي (ومحمد بن إبراهيم تلقى تعليماً فقهياً قديماً وبهذه الصفة ظل معروفاً)، فأصواتُ الشعراء التي حلت في صدر الشاعر لم تفْتأ تناديه لمخابئها الشيطانية، ولم يفتإ الجسد المفهوميُّ ـ الفقهيُّ يقاوم الجسدَ الحيَّ حتى اتبع رغبة الكتابة وشهوتها، خارجاً على سلطة أبيه، في واقعيتها ورمزيتها في آن.[10]

نتريث قليلاً قبل فحص العلاقة والاختلاف بين حالتي أبي تمام من ناحية وشوقي ومحمد بن إبراهيم من ناحية ثانية، فلِذلك مكانُه لاحقاً، ونميّز فقط بين مُلازمة الجسد الحيِّ للكتابة وبين اشتراطه كعنصر وحيد، مُنفَصِلين عن التحليل النفسي التطبيقي الذي خلط بين الوضعيتين.

8) ذكرها داود بركات (كاتب شوقي) في كتابه، وقد نقلناها عن المرجع السابق.، ص. 60.

9) عن كتاب أحمد الشرقاوي إقبال، **شاعر الحمراء في الغربال**، م.س.، ص،9.

10) ويقول عنه الشرقاوي إقبال مؤولا سلوكه الشهواني الخليع، وخاصة تعلقه بالغلمان : «ولكأنه كان يرى أن شاعريته لن تثبت إلا بأن يكون ماجناً عيّاراً»، ص. 53 من المرجع السابق.
والعلاقة بين الشعر والمدنس ذات تاريخ في الثقافة العربية القديمة منذ شياطين الشعراء الجاهليين، ذلك استقصاء ضروري لمن يبتغي التفاصيل.

وتُمدّنا صورة المتنبي، وهو يتغنى أثناء صَنْعَة الشعر، بـالـدخول في ممـارسـة نصيـة تنعقـد بالإيقاع. ويؤكد ابن طباطبا على ذلك قائلاً : «وللشعر الموزون إيقاعٌ يَطرِب الفهمُ لصوابه ويَرِدُ عليه من حُسن تركيبه واعْتِدال أجزائـه».[11] والإيقـاع هو المشترك بين الشعر والموسيقى والرقص، بل هو يتسع ليستحوذ على أنساق فنية متباينة، تعرّف عليها القدمـاء في مختلف الحضـارات كمـا سعت لمقاربتها رؤيات ونظريات حديثة تنفصل فيها الشعرية عن الـدلائليـة، ورغم ذلـك نستـدل بفرَانْسُوا تشِينْج على فعل الإيقاع في بنية اللغة الشعرية الصينية القديمة وهو يرى أن :

«ما ينتجُ عن ذلك هو أنّ اللغة تُصْبِحُ متحركة ومتأثرة في كليتها بـالإيقـاع (الـذي يلعب الـدورَ نفسـه الـذي يلعبُـه الـ شْي يُون «النّفَس الإيقَـاعِيّ» في الرسم)، إيقـاع لاينحصر فقـط في المستـوى الصـوتي، ولكنـه الإيقـاع الـذي ينظّم طبيعـةَ ومعْنَى الكلمات. فالأدلة، وهي تـدخل في حفْل كـامِل، حيث الرقص والموسيقى يُحْيِيَـانِ من جـديـد أسرارَهمـا السحيقـة، تتحرر من العـلاقـة المُقَعَّـدة وتنشؤُ بينها قرابـةً حرة».[12]

بهذا يكون الإيقاع عنصراً مؤسساً للنص الشعري، في الوقت نفسـه الـذي هو مؤسِّسٌ للـذات الكاتبة. إنه أثر يفعلُ في جسد الكلمات، صاعدة من يباسها إلى انبعاث ابتهـاجهـا ونشوتهـا، وقـد تدفق في أعضائها **الماءُ الذي كثيراً مـا أَلمَح الشـاعريون العربُ القـدمـاء لصلتـه بجودة الشعر.**[13]عنصر الماء المنسي في قراءتنا الحديثة للشعر، ولنا الانتباه الضروري لأهميتـه فيَ النص الشعري. ولكن عن أيّ مَاءٍ يتحدّثون ؟ الماءُ المقـدّس (منـذ الجـاهليـة في الحيـاة الصحراويـة) أم

11) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، م.س.،ص.21.

12) François Cheng, **L'écriture poétique chinoise**, op, cit., p. 47-48.

13) نـذكر هنـا على سبيل المثـال مـا ذكره العرب القـدمـاء عن علاقـة الشعر بـالمـاء، هـذا العنصر المنسي في القراءة الحـديثـة، وعلى الخصوص ما يلي :

1 ـ الجاحظ : «وإنما الشأن في إقامة الوزن وتميز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء». **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح عبـد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1969، ص.131.

2 ـ الآمدي : «ونشف ماؤه»، **الموازنة**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1959، ص. 20.
«ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب ماءه ورونقه»، المرجع السابق.، ص. 125.

3 ـ الباقلاني : «واعتراضه في حسنه ومائه»، **إعجـاز القرآن**، تحقيق السيـد أحمـد صقر، الطبعـة الثـالثـة، دار المعـارف، القـاهرة، 1971، ص.43. (والمقصود هنا هو القرآن).
«ويأخذ ماءه، وبهاءه»، المرجع نفسه، ص. 241.

4 ـ أبو هلال العسكري : «وكثرة طلاوته ومائه»، **كتاب الصناعتين**، طبع محمد علي صبيح، القاهرة، بدون تاريخ، ص. 55.

5 ـ السجلماسي : «ويزيده ماء وطلاوة»، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البـديع**، تحقيق علال الغـازي، مكتبـة المعـارف. الرباط، 1980، ص. 409.

الماءُ المدنّس ؟ وتنفذ صورةُ المتنبي مُشعّة، شيئاً فشيئاً، بإيحاءاتها، مسافرةً من قراءة لقراءة، ومن عين لعين. ويتورط القارئ في عشْق الماء هو الآخر، كما يذكر ذلك ابن طباطبا :

«وللأشْعار الحَسَنة على اختلافها مواقعُ لطيفةٌ عند الفهْم لا تُحد كيْفِيتَها : كمواقِع الطعُوم المركَّبةِ الخفيَّةِ التركيبِ اللذيذةِ المذاقِ، وكالأرَايح الفائحةِ المختلفةِ الطيبِ والنسيمِ، وكالنقوشِ المُلونَة التقاسيمِ والأَصباغِ وكالإيقاع المُطرب المخْتلفِ التأليفِ، وكالمَلاَمسِ اللذيذةِ الشهيةِ الحس، فهي تلائمه (أي القارئ) إذا ورَدَتْ عليه ـ أعني الأشعارَ الحسَنة للفهم ـ فيلتذّها ويقبّلها، ويرتشِفها كارتشاف الصدْيان للبارد الزُلاَل، لأن الحِكْمَةَ غذاءُ الروح، فأنجعُ الأَغذية ألطفُها».[14]

وبغض النظر عن تفكيكنا اللاّحق لمسألةِ الفهم، وتنْصيبه شرطاً قبْلياً، نتقدم مباشرة نحو الحفل الكامل للكلمات، بفعل مَاء الإيقاع في حركية الإيقاع، وقد تهيأ له الشاعرُ بشهوة جسديةٍ واختبرهُ القارئ بإلْذاذٍ حسي.

2.1. الاسْتِهْلاَلُ أَو بِدَايَةُ القصيدَة

لكل حفل بداية، وللقصيدة استهلالُها، إنه البيت الأَول. ليس كل بيت يثبته الشاعر في بداية القصيدة كاستهلال هو جبرياً ذلك البيت الذي تفتتح به القصيدة طقوس بدايتها. وقد جنّبنا الشاعريون الغرب القدماء مَغبّة الخلط بين البدايتين. لن نُعجّل، الآن، بتكوينِ القصيدة كعَمَل ذِي نسق، لأَن الشاعر عرضَ علينا قصيدته، وافتتح خطابَه الشعري بما يرى فيه تحقّق سلطةِ البداية.

هذه هي استهلالات عينة المتن التقليدي، حسب ترتيب القصائد المختارة لكل شاعر :

أ) محمود سامي البارودي

1) أعِـدْ يـا دهرُ أيّـام الشبـاب — وأيْن مِن الصِّبـا درْك الطّـلابِ
2) رضيتُ من الـدنيـا بمـا لا أودّه — وأيُّ أمرئ يقْـوى على الـدّهر زَنْـدَهُ
3) أمِن آل ميّـة رائـحٌ أو مغتـدِ — عجـلانَ ذَا زادٍ وغيرَ مُـزوَّدِ
4) أيـدَ المنـون قـدحتِ أيَّ زِنَـادِ — وأثرْت أيـةَ شُعلـةٍ بفُـؤَادِي
5) بَلِينَـا وسِرْبَـالُ الـزمـان جـديـدُ — وهـلْ لامرئٍ في العـالَمين خلـودُ
6) سَـلِ الجيـزةَ الفيحـاءَ عن هرميْ مِصْرِ — لعلّـك تـدْري غيْب مـا لَم تكُن تـدْرِي

[14] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، م.س.، ص. 21.

ب) أحمد شوقي

1) رِيمٌ على القـــاعِ بيْنَ البـــانِ والعلَمِ — أحـــلّ سفْـــــك دمِي في الأشهُر الحُرمِ
2) حفّ كـــــأسَهَـــــا الحَببُ — فهْـــي فِضّـــــــــــةٌ ذهـبُ
3) يـــا غـــاب بـــولُــــونِ وَلي — ذِمَمٌ عليـــــــكَ وَلِي عهُـــــودْ
4) ســـــلامٌ من صَبَـــــا بردَى أرقُّ — ودمـــعٌ لا يُكفكفُ يَـــــا دمشـــقُ
5) رمضـانٌ ولّى هـاتِهـا يَـا سَـاقِي — مشتـــاقـــــةٌ تسْعى إلى مُشتـــاقِ
6) يـا نـائحَ الطلح أشبـاهٌ عـوادِينـا — نشْجى لـوادِيـكَ أم تـأسَى لـوَادِينَـا
7) يـــا دَنْشَـوَايَ على رُبَـــاك سـلامُ — ذهبتْ بِـــأنسِ ربُـوعِـــك الأيّـــامُ

ج) محمد بن إبراهيم

1) إذا ذُكر التّهَـــامِي[15] في البَرايَـــا — يضـــوعُ لــــذِكْره فِينَـــا عبيرُ
2) وحقّـــك يَـــا مُنْيَتِي مَـــا أحبْ — فُـــــؤادِي سَــــواكِ وأنْتِ الأرَبْ
3) أسَالَ مِن الأجْفـان عنْ صـــدْره نهْرًا — ليُطفِئ مَـــا بِـــالْقلبِ مُشْتَعِـلاً جمْرًا
4) يــا رَبّ ليْلَـةِ غُرْبـةٍ قـد بتُّهَـــا — وعرفْتُ فِيهَـــا ليْلَـــةَ الغُربَـــاء
5) بربّـكَ هَـلْ أبصرْتَ أسْخفَ مِنْ عقْلِي — وَهلْ فَوْقَ وجْـهِ الأرضِ مِنْ أحْمَقٍ مِثْلي

د) محمد مهدي الجواهري

1) إي وَعَيْشٍ مضَى علَيْـــــــكَ بَهِيٍّ — وشُعَـــاعٍ مِنْ شطّـــكَ الـــذّهَبِيِّ
2) أسَـاتِـذَتِي أهـلَ الشعـورِ الـذين هُمْ — مَنَـــارِيَ في تَـــدْرِيبَتِي وعِمَـــادِي
3) مَـــا حطّمت جَلَـــدِي يـــدُ النّـوَب — لكنْ تحطمتِ النّـــــــوائبُ بي
4) كِلُوا إلَى الغيْب مَا يـأتي بِـه القـدرُ — واستقبِلُـوا يـوْمَكمْ بـالعَـزْم وابتَـدِرُوا
5) بَكَر «الخريفُ» فراحَ يُـــوعِـــدهُ — أنْ ســوف يُـــزْبِـــدُه ويُرعِـــدهُ
6) حَيّيتُ سفْحَـــكِ عن بُعْـــد فحيّيني — يــا دِجْلَـةَ الخيْر يـــا أمّ البســاتينِ
7) سـلاَمـــاً : وفي يقْظَتِي والمَنَـــامْ — وفي كُـل سَـــاعٍ وفي كُـلّ عَـــامْ

15) في الأصل «التهامي»، من غير شكل.

3.1. تعْريفٌ البَيْتِ

خص العربُ القدماءُ البيتَ، أكان في بداية القصيدة أو في سياقها أو في خاتمتها، بعناية فائقة نستخلصها من فصول وأبواب الكتب النقدية، أو في الإشارات المبثوثة هنا وهناك، ومع ذلك لاَ نتوفر على كِتَابٍ يستقل بدراسة هذا العنصر النصي مُنْفِصلاً عن العناصر الأُخرى. وما شرعت فيه الدراساتُ الحديثة، منذ الشكلانيين الروس، هو الانصراف لدراسة البيت، وبناء تصورات نظرية جعلت من دراستِه عِلْماً مستقلاً بذاته. وهنا يتموضع عملُ كل من يُوري تِينْيَانُوف Youri Tynianov وبِينْوادُو كُورْنِيلْيِي Benoit Le Cornulier كنموذجين متميزين للكتب المختصة في دراسة البيت. للأول كتابُ **البيت الشعري**،[16] وللثاني كتاب **نظرية البيت**.[17] وذِكْرُنَا لهذين النموذجين لا يلغي من حسبانه دراسات ذات أثر بالغ في حقل الاهتمام بالبيت.

غالباً ما يكونُ تعريف العربِ القدماء للبيت متأتياً من التعرُّض لبناء البيت ولمحاسنه ومساوئه، مَهْمَا كان موقِعُه من النص الشعري. لنأخذ تعريف ابن رشيق :

«والبيتُ من الشعر كالبيْت من الأبنيَة : قرارَهُ الطبعُ، وسُمكُه الروايةُ، ودعائمُهُ العلمُ، وبابُه الدُّربةُ، وساكِنُه المعْنَى، ولاَ خيرَ في بيتٍ غيرِ مسكونٍ، وصارت الأعاريضُ والقوافِي كالموازِين والأمثلةِ للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخْبية، فأما سوى ذلك مِنْ محاسِن الشعر فإنما هو زينةٌ مستأنفة ولو لَمْ تكن لاَسْتُغْنِيَ عَنْهَا».[18]

هذا التعريف يتناول بِنَاء البيت. والعنصران النصيّان، الوزن والقافية، يُدْرَجَانِ هما الآخران ضمن وضعية الحُسْن. ويتجه الفارابي ليصل بين الموسيقى والوزن، ويفصل في بناء البيت وقانونه الذي تنْبَنِي عليه الأقاويل الشعرية فيعرّف البيتَ على هذا النحو :

«والجزءُ الصغيرُ مِن كُلِّ قوْلٍ موزُون ما حُصِر بمقدار أحد اللذين يكتنفان فاصِلَة الإيقاعِ الكبرى، فإن هذا المقدارَ هو جزءٌ ناقص من كل قول موزون. وأمثالُ هذه الأجزاء هي التي تتشوّفُ النفسُ فيها أبداً إلى أن تُرْدَفَ بجزء آخر، ويُردَفُ ذلك إما بمساوٍ لَهُ وإما بغير مُساوٍ. فإنْ أُردف بمساوٍ فالمجموع من المتساويين هو جزءٌ تامٌ من البسائط أولَ تَمَام. وإن أُردِف بغير مساوٍ كانت جملة المجتَمِعِ منها أيضاً

16) Iouri Tynianov, **La vers lui-même**, Coll. 10–18, Paris, 1977.
والعنوان الأُصلي لهذا الكتاب هو : **Le problème de la langue du vers** وكان صدر سنة 1924، وقد تصرفنا نحن بدورنا في ترجمة العنوان بخصوص هذه المعلومة، راجع الكتاب نفسه بالفرنسية، ص.16.

17) Benoit de Cornulier, **Théorie du Vers**, Coll. travaux linguistiques, dirigée par Nicolas Ruwet, Seuil, Paris, 1982.

18) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 121.

جزءاً ناقصاً في المركّبات، فإن أُردف بمُساوٍ لجملة المُجتَمِع كـانَ مجموعُ الجملتين جزءاً تاماً أولَ تمامٍ في المركّبات. والجزءُ التام أوّلَ تمام في كِلا الصنفين هو الذي يُمكِن أن يفرض بيتاً، ويمكن أن يفرضَ جزءَ بيت، وأما الجزءُ النـاقصُ فلا يفرض بيتاً، ومقدارُ البيت محدودٌ إلا بالوَضْع عند أهلِ كُلِّ لِسَان، والبيتُ هو القول الـذي قد حُصِرَ بوزْن تامّ».[19]

إنه تعريـف وزنـي للبيت، بـدءاً من الوحـدات الصغرى إلى الكبرى وقوانين الترابـط بينهـا ليبلغ إلى تعريف وزنـي دقيق هو «القولُ الذي قد حُصِر بوزن تام». ويدقق الفارابي قولَـه ثـانيـة بخصوص عنصر آخر هو القافية فيقول : «وأَشْعَارُ العرب في القديم والحديث فكلُّهـا ـ ذواتُ قوافٍ، إلا الشاذ منها»،[20] وبذلك يعطي الأسبقية في التعريف للوزن التام ثم للقافية، وورودُ القافية في مرتبة تالية صادرٌ عن عدم وجود القافية عند غير العرب، ومنهم اليونان الذين كان يعرف. شعرهم.

ويأتي بعد ذلك حازم القرطاجني ليكون مزّاجاً بين المفهومـات المتـداولـة بين الشاعرين، نقاداً وفلاسفةً، فيعرّف البيت كما يلي :

1) «ويسمّى ما كان على هذه الصفة شطرُ بيت. فإن أردِف مقدار موضوعٍ على بعض تلـك الأنحاء قد تهيأ بتلك الهيأة التي تستطيبُها النفس وتستبدعُها بمقـدار آخر يسـاويـه في الوضع والترتيب زادتِ النفسُ ابتهاجاً بـذلـك وتضـاعفتْ لهـا المنـاسبـةُ وقوي التعْجيبُ المخامرُ لها فوقَع الكلامُ منها بذلك أحسنَ موقع وأكملَه مناسبةً. وهـذا المقـدارُ المجموع من المقدارين هُو المسمى بيتاً».[21]

2) «ولمـا قصـدوا أن يجْعلوا هيئـات ترتيب الأقـاويل الشعريـةِ ونظـامَ أوزانهـا مُتنزّلـة في إدراك السمع منزلةَ وضع البيوت وترتيباتهـا في إدراك البصر تـأملوا البيوتَ فوجـدوا لهـا كُسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمـدةً وأسبـابـاً وأوتـاداً. فجعلوا الأجزاء التي تقوم منهـا أبنيـةُ البيوت مقامَ الكُسور لبيوت الشعر. وجعلوا اطّراد الحركاتِ فيها الذي يوجَـد للكلام بـه استواءٌ واعتدالٌ بمنزلة أقطارِ البيُوت التي تمتد في استواء.

وجعلوا ملتقى كل قطرين وذلك حيث يفْصِل بين استواء القطرين المكْتَنفَين لـه صـار بمنزلـة الرُّكن الـذي يعْـدل بـأحـد القطرين اللـذين همـا ملتقـاهُمـا عن مسـاواة الآخر ومُسامَتَتِه، ولأن السّاكن لهُ حِدّة في السمع كما للرُّكْن فِي رَأْيِ العَيْن.

19) الفـارابي، كتـاب المـوسيقى الكبير، تحقيـق غطـاس عبـد الملـك خشبـه، دار الكـاتب العربي، القـاهرة، بـدون تـاريخ، ص. 1086 – 1088 .

20) الفارابي، عن المرجع السابق.، ص.250.

21) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، م.س.، ص.354.

وجعلوا الوَضْع الذي يُبْنى عليه منتهى شطَرِ البيت وينقم البيتُ عنده بنصفين بمنزلة عمُود البيت الموضوعِ وسطَه.

وجعلوا القافيةَ بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يُقال : إنها جُعلت بمنزلةِ ما يُعَالَى به عمودُ البيت من شُعْبة الخِباء الوُسْطَى التي هي مُلتقى أعالي كسُور البيت وبها مَنَاطُها.

وقد يقال : إنهم جعلُوا العروضَ والضربَ وهما نهايَتَا شطريِ البيْتِ في أن وضعوهُمَا وضعاً متناسباً متقابلاً منزلةَ القائمتين في وسط الخِباء اللتين يكون بناؤُه عليها».[22]

يختطف حازم القرطاجني البيت من مكان إدراك السمع الذي يَؤُول إلى الحُسْن وقد تَعالق بالتجربة النفسية للقراءة، ثم يستتبع ذلك بعناصر بناء البيت وقانون الترابط بينها فيصبح البيت بذلك هو :

أ ـ الوحدات والأنساق الوزنية.

ب ـ القافية.

ج ـ بناء البيت على أساس الاعتدال والاستواء والفصل.

هذا المفهوم أدق، بلا ريب، من مفهوم ابن رشيق، ومع ذلك فهو قاصر عن الإحاطة بعناصر البيت وبقانون الترابط بينها أيضاً لسببين، هما أنه لايستوفي جميع عناصر البيت، كما أنه يصعب قَبول قانون اشتغالِها. ومما يَبين قصوراً في ضبط العناصر هو بعضُ نماذج الشعر التقليدي لدى كلٍّ من محمد بن إبراهيم ومحمد مهدي الجواهري، التي مزقَتْ حُجُباً (رغْماً عنْها) فلم يعُدْ من الممكن استمرارُ الركون إلى هذه العناصر وحدها. ومن هذه النماذج :

أ) محمد بن إبراهيم.

لشْتِ سبَّابة تُشيرُ إلى القُوة العُلْويَّة.

بلْ وتُبرهن على وجُودِها.[23]

ب) محمد مهدي الجواهري.

وَرأى الشيخُ ظِلاَلَ الغابة الدكْنَاء...

أشباحاً تلوحُ.[24]

22) المرجع السابق.، ص. 250 ـ 251.

23) أمام المنار الكتبي، **ديوان شاعر الحمراء**، م.س.، ص.354. وهذا النموذج مكتوب في الديوان في سطر واحد، ويتم في السطر الثاني. وقد اعتمدناه كما نشر في جريدة **الرأي العام**. 25 يناير، ع. 719.

24) **ديوان الجواهري**، م.س.، الجزء 3، ص.234.

إن النموذج الشعري الأول (ولا نصدر حكماً على قيمته الشعرية) غير محصور بوزن على الإطلاق في سائر أبيات القصيدة كما لا توجد قافية، والنموذج الثاني غير محصور بوزن تام، ولكي يكون كذلك فلا بد من كتابة البيتين في بيت واحد :

ورأى الشيخُ ظِلال الغابةِ الدكْناء أشباحاً تلوحُ

هي باختصار أزمة البيت التي تفضح أزمة المفهوم. وها هو الشعر التقليدي الذي عُرِف بإخلاصه للنموذج القديم، وللنمط الأوليّ للبيت حسب لوتْمَان[25] يخرج هو ذاته على هذا النمط الأولي، ولا تجد اللباقة الكافية للتستر عن هذا الخروج ! إن هذا النموذج القديم مرّ بإبدالات من القصيدة إلى الموشح، ومن الموشح إلى ما يمكن تسميته بالقصيدة البديعية، التي ما يزال يكتبُ محمد بن إبراهيم قصيدة على غرارها هي «الشطرنج الناطق»، ولا يتسع مفهومُ البيت عند العرب القدماء لاستيعابها، وما زلنا ساكتين عن القصيدة البديعية.

ونفضل ملامسة الجدل القائم حول تعريف البيت من غير رسم جميع تفاصيله، فالقبول بانعراجات المسار لايسوغ متابعة خط المتاه. وهنا يتوجب التفريقُ بين العناصر المستحوذة على البيت وقانون اشتغالها. وعلى هذا المستوى يصعب العثور على تصور البيت في الدراسات العربية الحديثة، لذلك سنحاول الإفادة من الدراسات غير العربية في تعميق ما كنا صدرنا عنه قبل سنوات، وظل معزولاً.[26]

كان الشاعريون العرب القدماء قد استنبطوا استواءَ واعتدالَ وانفصالَ وتساوي الوحدات العروضية وتمامَ الوزن والقافية بالاقتصار على **البنية السمعية** للبيت المتنمي للنّمط الأولي. وبانفجار هذه البنية، قديماً وحديثاً، ترسخ انفجار المفهوم نفسه، ولا بديل لنا غير قبول **البنية المكتوبة**، واعتمادها أساساً للتنظير والتحليل وهو ما وصل إليه بِينْوا دو كُورْنِيلْيي وَقَبِلَ به لُوتْمَان أيضاً.[27] وقبولنا مصدره فرضية التفاعل بين السمعي والبصري في النص الشعري.

ورغم استحواذ البنية السمعية على أغلب الشعر التقليدي فإن نشره مطبوعاً في صحيفة أو مجلة أو كتاب (ديوان) يفعل في البناء النصي. ويترابط ذلك مع **نفْينا لكل قصْديَة في الكتابة الشعرية، أكانت مرجعيتها دينية متعالية أو وضعية حديثة**، وهو ما عبر

25) Iouri Lotman, **La structure du texte artistique**. op. cit., 155. et Note 6. Ibid.

26) **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، م.س.، ص. 97.

27) هذا ما يصل إليه بينوا دو كورنيلي، ولو أنه يدرجه ضمن سياق آخر، راجع كتابه السابق، ص.132. وكذلك كتاب لوتمان السابق، ص. 260 ـ 261.

عنه ابن رشيق قائلاً :

«**الشعرُ يقوم بعد النّية** من أربعة أشياء، وهي اللفظُ، والوزنُ، والمعنى، والقافيةُ، فهذا حدُّ الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفّى وليس بشعر، **لعدم القصد والنية**، كأشياءَ **اتزنتْ** من القرآن، ومن كلام النبي ﷺ، وغير ذلك مما لا يُطلق عليه أنه شعر».[28]

ينضاف إلى ذلك أن نموذج محمد بن إبراهيم يركن إلى البنية المكتوبة التي يطرح مظهرها الطباعي على الشعرية الحديثة أسئلة إن هي لم تكن تستدعي إعادة النظر جذرياً في تصور البيت. وكان جُون كُوهَن من قبل قام بتقسيم متتالية نثرية مبتذلة حسب المظهر الطباعي للشعر،[29] واستخلص :

«أن هذا ليس شعراً، بطبيعة الحال. وهو ما يبرهن أن الطريقة (أي تكسير التساوي بين المعنى والصوت) ليست بقادرة لوحدها على صنعة الشعر، من غير استغانة بصور أُخرى، ولكن لنؤكد أن هذا لم يعد نثراً. فالكلمات تُحدِثُ الدبيبَ بعضَها في بعض، والتيار يمرّ، كما لو أن الجملة، بمجرد فضل تقطيعها الشاذ، أصبحت على وشك الاستيقاظ من سُباتها النثري».[30]

نؤطر الاستشهاد بكوهن ضمن مسألة تعريف البيت دونما دخول ثانية في مناقشة تصوره للشعرية، وهي المسألة التي ستحتد في تجربة **الشعر المَلْمُوس**، الذي يمكن التمثيل له بنموذج

28) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 119 ـ 120. والتشديد من عندنا.

29) جون كوهن، كتاب **Structure du langage poétique**، ص. 76.

والمتتالية في نموذجها الشعري هي :

أمس، على الطريق الوطنية رقم سبعة سيارة تسير بسرعة مائة في الساعة ارتطمت بشجرة الدُّلب ركابها الأربعة ماتوا.	Hier, sur la nationale sept Une automobile Routant à Cent à l'heure s'est jetée Sur un platane Ses quatres occupants ont été Tués.

30) المرجع السابق.، ص. 76 ـ 77.

الشاعر كُومِينْغز E.E Cummings، وقد أصبحت نصوصُه شائعة في التحاليل الأُوربية. وهذا هو النص :

l (a

l e
a f
f a

l l

s)
one
l

iness[31]

وتتعامل جماعة μ مُو، انطلاقاً من تحليلي فْرِيدْمَان Friedmann (1960) ومَارْكْس Marks (1964)، مع الوحدات الصوتية المعزولة في كل سطر على أنها «أقصى إيجاز للأبيات»،[32] وهو ما نجد عكسه لدى شعراء آخرين.[33] بهذا ترحل أزمة البيت التي كان تأمّلَها مَلاَرْمِي[34] إلى طرفها الأقصى، فنكون أمام خيارين : إما أن نلغي مصطلح البيت نهائياً وإما أن نُعِيدَ بناء تصوره، وللموقف الثاني ننحاز مؤقتاً.

31) Groupe μ **Rhétorique de la poésie,** op. cit., p. 264.

وقد ترجمها إلياس عوض في مجلة شعر، شتاء 1963، ع 25، ص. 85 ـ 86 وهذا نص الترجمة :

شـ (و

رَ
قَةٌ
تَـ
ـقَـ
ـعُ)
غُورٌ
با
لَوِحْدَةِ

32) المرجع السابق.، ص. 267.

33) من العبث حصر أسماء ونماذج من هذا النوع الذي يتحول فيه البيت كما لو أنه سطر نثر كامل، ونظراً لكثرة النماذج في العالم العربي وغيره نعفي أنفسنا من هذه العملية.

34) Mallarmé, **Oeuvres Complètes,** Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris, 1979, p. 360.

ما تصْدِمُنا به هذه النماذج يفضي بنا لنزع صبغة الإطلاق عن تعريف الشاعريين العرب القدماء، وغيرهم حتماً، وكذلك عن تعريف الفلاسفة المسلمين، وممثلهم هنا هو الفارابي، وبالتالي فالقول بأن «مقْدَار البيتِ محدودٌ إلا بالوضع عند أهل كل لسان» يصبح لاَغِياً، لأن مقدار البيت محدود إلا بالوضع عند أهل كل شعرية، والشعرية العربية شعريَاتٌ في القديم والحديث. لهذا نكون ملزمين بوضع تصور عام مغاير للبيت، ينبني على معطيات يُخْطِئُها المفهوم العربي القديم كما تخطئها جملةٌ من التصورات الغربية الحديثة. وتصورُنا العام هو أن **البيت بناء متفاعل أساسه الإيقاع، ضمن أبيات أُخرى، لوحدة أو وحدات، لغوية، بسيطة أو مركبة، يوقفها سطرياً فراغ فريد في حال اتصالها، وأكثر من فراغ فريد في حال انفصالها.** إنه تصور يفيد من يُوري تِينْيَانُوف ومِيشِيل دُوكَي Michel Deguy وبِينَوَا دو كُورْنِيلِيي. وسنتعرض لاحقاً لوجوه الإفادة والإضافة. وما نعجّل به هو هدف هذا التصور العام المقترَح إلى ضبط العناصر النصية للبيت **ومظاهرها الخطية أو الطباعية المتعددة** في الشعر العربي القديم والشعر التقليدي معاً، إضافة إلى قوانين اشتغال العناصر. أي أنه يسعى لتأليف حركيٍّ بين عناصر البيت وبنائه، فيخرج بذلك عن العناصر السمعية والبناء الجامد في مفهوم ابن رشيق وحازم القرطاجني كنموذجين للقديم، وجون كوهن كنموذج للحديث.

1.3.1. تصْنِيفُ الاسْتِهْلاَلاَت فِي التَّقْلِيدِيَة

نستضيء بهذا التصور العام في تصنيف الاستهلالات[35] التي بين أيدينا إلى مجموعتين أساسيتين :

1) استهلالاتٌ مُصرَّعَة، مثل نموذج البارودي.

أعِـدْ يَـادهْرُ أيَّـامَ الشَّبَـابِ وأيْنَ مِنَ الصِّبَـا دَرْكُ الطِّـلاَبِ

وتسير على هذا النمط جميع استهلالات نماذج البارودي، وستة نماذج من بين سبعة لشوقي، ورقمها هو (1، 2، 4، 5، 6، 7)، وثلاثة من بين خمسة لمحمد بن إبراهيم، ورقمها هو (2، 3، 5)، وستة من بين سبعة لمحمد مهدي الجواهري، ورقمها هو (1، 3، 4، 5، 6، 7).

2) استهلالات غيرُ مصرَّعَة، وهي في هذه العيِّنة أربعة :

- شوقي

يَـا غَـابَ بُـولُـونِ وَلِي ذِمَمٌ عَلَيْـكَ ولِي عُهُـودُ

35) نتبنى مصطلح «الاستهلال» لأنه يقصي الخلط بين المطالع في البيت والقصيدة. وسنتعرض له لاحقاً مع حازم القرطاجني.

ـ ابن إبراهيم

إذا ذُكِرَ التُّهَـــامِيُّ فِي البَرَايَـــا يَضُـــوعُ لِـــذِكْرِه فِينَـــا عَبِيرُ

يَـــا رَبّ لَيْلَـــةِ غربـــةٍ قـــد بِتُّهَـــا وعرفتُ فيهَـــا لَيْلـــةَ الغُرَبَـــاء

ـ الجواهري

أَسَـــاتِـــذَتِي أهـــلَ الشعُـــور الـــذين هُمْ مَنَـــارِيَ فِي تَـــدْرِيبَتِي وعِمَـــادي

ونضيف إلىالمجموعتين الأساسيتين مجموعتين فرعيتين هما :

1) استهلال من الشعر الحر :

ـ الجواهري

ورأى الشيخُ ظلالَ الغابة الدكناء..
أشباحاً تلوحُ

2) استهلال من قصيدة نثرية :

ـ ابن إبراهيم

لستِ سبابة تُشِير إلَى القُوة العُلْوِيَّةِ
بلْ وتُبرهن على وجُودِهَا

يستوعب تصوُّرُنَـا العـامُّ للبيت جميع بنيـات هـذه الاستهـلالات. فـاستهـلالات المجمـوعتين الأساسيتين، المصرَّعة وغير المصرَّعة، بناءٌ متفاعل أساسه الدال العروضي لوحـدات عروضيـة مُرَكَّبَـة يُوقِفُهَـا فراغـان، الأول يُوقِفُ الصـدرَ والثـاني يوقف العجز؛ واستهـلال الشعر الحر بنـاء متفـاعـل لوحدات وزنية مركبةٍ يوقفها فراغٌ فريد في نهـايـة البيتِ بعـد نقطتين، كمـا أن استهلال قصيـدة النثر يوقفه فراغ فريد في نهاية البيت. والإيقاع أساس بنـاء الاستهلال في النموذجين الأخيرين، أكان مُدمَجاً في العروض كما في الأول، أوْ لاَ كما في الثاني.

طبعـاً هنـاك على الـدوام معترِضٌ على هـذا التصـور بخصـوص المجمـوعتين الفرعيتين، فالجواهري لم يَقُمْ في البيت الثاني بغير إتمـام النمـط الأوَّلي للبيت، ومحمـد بن إبراهيم ليس هو بالضرورة واضعُ التقسيم. هـذا الاعتراض مـدافع عن تصور آخر للشعر التقليـدي كمـا للبيت والشعر قبل أن يسلك طريق التحليل. إن المجموعة الأساسية الأُولى تمثل العتبةَ السُّفْلَى والثـانيـة العتبـة العليا، ولكن الوعي الممكن قوَّضَ في لحظات، ولو عابرة، مبـدأ البيت التقليـدي، وهو مـا تقربنـا منه المجموعتان الفرعيتان، اللتان استعنَّا بهما لتوكيد حاجتنا إلى تفكيـك التصورات وبنـاء النص

انطلاقاً من إعادة بناء التصورات ذاتها،[36] ثم لتعضيد ما أخذنا في لمسه من تقليد هذا المتن الشعري لغير الشعر العربي القديم، وبالتالي مدى اشتغاله في ضوء سِيَاجِه النظري. ولهذه الملاحظة أهميتها البالغة في إعادة القراءة كما في تنظير الشعر الحديث. ومعلوم أن الجواهري غير مبدع للشعر الحر ولا محمد بن إبراهيم لقصيدة النثر، فهما مجرد مقلدين للرومانسية العربية وإبدالاتها. لنا تحليلٌ في لاَحِقِ الدراسة.

2.3.1. سُلْطَةُ الاسْتِهْلاَل

بالاستهلال تفتتح القصيدة بناءَها. والاستهلال مقدم على غيره من الأبيات، فهو طقس الشروع في بنينة فضاء القصيدة. وقد أعطى الشاعريون العرب القدماء للاستهلال وظيفة إقامة الاتصال Phatique التي قال بها مَالِينُوفْسْكِي Malinovski وتبناها ياكبسون مُعرّفاً إياها بأن «هناك رسائل تؤدي أساساً إلى ربط التواصل أو إطالته أو قطعه»[37] ونتعرض لثلاثة شاعريين عرب تناولوا الاستهلال من خلال وظيفة إقامة الاتصال، أولُهم ابن طباطبا الذي يقول :

> «وينبغي للشاعر أن يحترزَ في أشعاره ومُفتَتح أقواله مما يُتطيّر به أو يُسْتجفَى من الكلام والمخاطبات، كذكْرِ البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الأُلاَّف ونعْي الزمان، وذمّ الزمان. لاَ سِيّمَا في القصائد التي تضمن المدائح والتهاني. وتُستعمل هذه المعاني في المراثي ووصفِ الخطوب الحادثة، فإن الكلاَم إذا كان مُؤَسَّساً على هذا المثال تطيَّر مِنْهُ سامِعُه...».[38]

وثانيهم ابن رشيق الذي يقول :

> «وبعدُ، فإن الشعر قُفْلٌ أولُه مِفْتَاحُه، وينبغي للشاعر أن يُجَوّد ابتداءَ شعره، فإنه أول ما يقْرَعُ السمع، وبه يُستدلُّ على ماعنده مِن أول وهلة، وليجتَنّبْ «ألاَ» و«خليليَّ» و«قدْ» فلا يَستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلا للقدماء الذين جَرَوْا على عِرْقٍ، وعملُوا على شاكلة، وليجعله حُلواً سهلاً، وفخماً جزلاً...».[39]

36) في هذا التصور حوار مع المفهوم القديم والتقليدي في الثقافة العربية، والعروضي أساساً، كما أنه حوار مع تينيانوف، المرجع السابق.، ص. 42 ـ 43 و ص. 101 ـ 102، ولوتمان، المرجع السابق، ص.261، وبينوا دو كونيليي، المرجع السابق.، ص.37.

37) Roman Jakobson, **Essais de linguistique générale**, op. cit., p. 27.

38) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، م.س.، ص. 126.

39) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 215.

والثالث هو حازم الذي يشرح الوظيفة أفضل من سابقيْه :

«وتحْسينُ الاستهلالات والمطالِع من أحسن شيء في هذه الصناعـة، إذ هي الطليعـةُ الدالةُ على ما بعْدَها المتنزلةُ من القصيدة منزلةَ الوجْهِ والغُرَّة، تزيد النفسَ بحسْنهـا ابتهاجاً ونشاطاً لتلَقّي ما بعدها إن كان بنسْبةٍ من ذلك. وربما غطتْ بحُسْنهـا على كثيرٍ من التخوُّن الواقعِ بعدْها إذا لم يتنَاصَرِ الحسنُ فيمَا وَلِيَهَا».[40]

وجميع هذه الأقوال تدور في فلك مفهوم الاستهلال كحِلْيَـةٍ، وظيفتُهـا تحقيق ربـط التواصل بما يُرْضي رغبةَ السامع ـ القارئ، فلا تلتفِتُ إلى أن **الاستهلال عنصرٌ بنائي للنص بكـاملـه**، ووظيفتُه نصية أسـاسـاً، لأنـه القـالب الـذي تصبح أبيـاتُ القصيـدة مُجبَرةً على الخضوع لقوانينـه، وبذلك يتحوَّلُ إلى عَقْدٍ بين الشاعرِ والسامع ـ القارئ أيضاً بعد أن يقدم الاستهلال لسامعه ـ قارئـه القوانين الأُولى للعبة الكتابة أو القول، فيما هو يجذبه بقوة إلى مجالـه الحيوي. ومفهوم الاستهلال كعنصر بنائي هو الأَسبق بالنسبة للشعرية.

والتصريع من العناصر المُقدّمَة في بناء الاستهلال لدى الشاعريين العرب القدماء، وهو السائد في المجموعة الأَساسية الأُولى من استهلالات نصوص العينة، وبـه نبـدأ في رصـد وظيفتي كـتـابـة النص وقراءته. يتطرق القدماء للتصريع، ومنهم قدامة بن جعفر في فصل «نعت القوافي» فيقول :

«أن تكون عذبةَ الحرْف سلْسَة المخْرَج، وأن يقصـد لتصيير مقطعِ المصراع الأَولِ في البيت الأَول من القصيدة مثلِ قافيتها، فـإن الفحول المُجيـدين من الشعراء القـدمـاء والمحدثين يتوخُّون ذلك ولا يكادُون يَعْدِلون عنه، وربمـا صرّعُوا أبيـاتـاً أُخرى من القصيدة بعد البيت الأَول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسَعَة بحْره...».[41]

ويخلُص قدامة إلى قانونٍ أساسٍ في تصوره للشعر فيقول :

«وإنمـا يـذهب الشعراءُ المطبوعون المجيـدونَ إلى ذلـك، لأَن بنْيَـةَ الشعر إنمـا هو التسجيعُ والتقفية، فكلما كان الشعرُ أكثر اشتمالاً عليـه كـان أدْخَلَ في بَـابِ الشعر وأخرجَ له عن مذهب النثر».[42]

فالتصريعُ عند قـدامـة يشمل التسْجيع والتقفيـة معـاً. وهـذا معنـاه أن الشعر يقوم على مبـدإ تكرير وحدات متساوية مع مواقع معينة من البيت، أو في مواقع متعددة، منها مـا هو مشترك بين جميع الأَبيات، ومنها ما يختص ببعضها وفي مقدمتها الاسِتهلال.

40) حازم، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص. 309.

41) قدامة، **نقد الشعر**، م.س.، ص. 51.

42) المرجع السابق.، ص. 60.

وفي باب «التقفية والتصريع» يفصّل ابن رشيق حديثه عن التصريع قائلاً :

«فأما التصريعُ فهو ما كانت عَرُوضُ البيت فيه تابعةً لضَرْبه : تنقُص بنقصه، وتزيد بزيادته، نحو قول امرئ القيس في الزيادة :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذكرى حبيبٍ وعِرْفَانِ ورسمٍ عفتْ آياتُه منذُ أزْمَانِ

وهي في سائر القصيدة مفاعلن، وقال في النقصان :

لِمَنْ طلَلٌ أبصرتُه فشَجَانِي كخطِّ زبُور في عَسِيب يَمَانِي

فالضرب فعولن، والعروض مثله لمكان التصريع، وهي في سائر القصيدة مفاعلن كالأُولى، فكلُّ ما جرى هذا المجرى في سائر الأَوزان فهو مُصرّع».[43]

ويضيف في الصفحة الموالية :

«وسببُ التصريع مبادرةُ الشاعِرِ القافيةَ ليُعْلَمَ في أول وهْلة أنّه أخذَ في كلام موزونٍ غير منثور، ولذلك وقعَ في أوّلِ الشعر، وربما صرّع الشاعرُ في غير الابتداء، وذلك إذا خَرَجَ من قصة الى قصة أوْ مِنْ وصفِ شيء إلى وصفِ شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه».[44]

ثم يتمّم حديثه :

«وأكثرُ شعر ذي الرمة غير مصرّع الأَوائل، وهو مذهَبُ الكثير من الفحول وإن لم يُعد فيهم لقلة تصرفه، إلا أنهم جعلُوا التصريعَ في مهمّات القصائد فيما يتأهبون لهُ من الشعر، فدلّ ذلك على فضل التصريع».[45]

هذا الحديث لابن رشيق يؤالف بين قوانين التصريع ووظائفه، فالقوانين هي ضرورة أتباع العروض للضرب في الزيادة والنقصان، واتصاله بالاستهلال، وتكرير استعماله في الخروج من قصة إلى قصة ومن وصف إلى وصف؛ أما وظائفه فهي تعيين جنس النص، بالخروج من النثر إلى الشعر، وتعيين غرضه بحصره في مهمات القصائد، وإقامة الاتصال مع القارئ.

ويتطرق حازم كذلك للكلمة التي بها يحصل التصريع فيقول عنها :

«ويجب أن تكون مُختارةً متمكّنةً حسنةَ الدلالة على المعنى تابعةً له. ويحْسُن أن يكون مقطعُها مماثلاً لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عددَ ما بين أقرب ساكنٍ من كلمة القافية

43) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 173.

44) المرجع السابق.، ص. 174.

45) المرجع السابق.، ص. 176.

وبين نهـايتهـا من الحركـات أيضـاً، وأن يكون ملتزمـاً فيهـا من حركـة المجْرَى أو التقليدِ أو التأسيسِ والرِّدْف والوَصْل بالضمائر وحروف الإطلاق وغير ذلك مما يَلزم القوافي مثل ما التزم في كلمة القـافيـة وسـائر قوافي القصيـدة التي ذلـك المصراعُ أولُها، ليكون البيتُ بوجْدان الشروط مُصرّعاً.

فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوةً وموقعاً من النفس لاستدْلالها به على قـافيـة القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبةٍ تحصلُ لهـا بـازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثُلِ مقطعها لا تحصلُ لها دون ذلك»[46]

إنه كلام مفصَّل عن قوانين التصريع ووظائفه، وخاصة الوظيفتين البنائيـة وإقـامـة الاتصـال. هكذا يصير التوسع في تحليل التصريع وتعريفه من حيث القوانين مصاحَباً برصد الوظيفة البنائيـة للقصيدة، إذ التأهبُ مباشرةً لطقس البـدايـة وبنـاءً لمَسَـار القصيـدة. فلم يعـد التصريع، كمـا عنـد قدامة، إثباتاً للفحولة واعترافاً بها، بانتزاع هذا الاعتراف من السـامع فقـط، ولكن أيضـاً فضل بنـاء النص وفق بنية لها بالِغُ الصرامة، متجاوبةً بذلك مع فضائها الاجتماعي ـ الثقـافي. والتصريع، بهـذا المعنى، عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعريـة النص وتفجيرهـا. إنـه قطرة المـاء الأُولى، نطفتُـه التي بهـا ينشـأ. ومن هنـا يكـون تسربـه إلى الاستهـلال والانعطـاف مـؤديـاً لأكثر من وظيفـة، وباستحواذه على الاستهلال يستحوذ الاستهلالُ بدوره على القصيدة وينشر سلطتـه عليهـا فيمـا هو ينشرها على سامعها ـ قارئها. وبهذا أيضاً يكون دالاًّ من بين دوال الإيقاع.

وفي الدلائليـ الحـديثـة نعثر أيضـاً على المفهوم الخـارجي للتصريع. فللاستهـلال المصرع وضعية الإشارة Signal النصية لدى لوتمان الذي يختزل هو الآخر، عن خطإٍ، وظيفتهـا في إقـامـة الاتصال، تبعاً لنظرية التواصل التي تتأسس عليها الدلائلية، وانتقـدنـاهـا، في مقـدمتنـا النظريـة. وهكذا يقول لوتمان :

«لأَجل أن يُدرَك النصُّ المقدَّم للسامع كشعر، أي لأَجل أن يُدرِك السامعُ أن كلّ ما هـو في الخطـاب العـادي، مكرر كمميِّـز للمعنى، ويقبض على النسيـج المركَّب للترجيعات والتركيبات المشتركة، وهو خصيصة الشعر (وبالتدقيق في درجة مختلفة لكل نص فني) عليه أن **يعلم** أنـه في حضرة لا الخطـاب العـادي ولكن في حضْرة الخطاب الفني، الشعري، ويجب، بغية ذلك، أن يسْتَلِم إشارةً مُعينـة لهـا أن تجعلـه يستجيب للإدراك الملائم».[47]

46) حازم، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص. 282 ـ 283.

47) Iouri Lotman, **La structure du texte artistique,** op. cit., p. 230.

والإشارة التي يجب أن يبادر الشاعر إلى إرسالها للمتلقي، في الشعرية العربية القديمة، هي الاستهلال المصرع. ولكن هذا الصنف من الاستهلال له، قبل ذلك، وظيفة نصية، هي بناء النص وتصعيد شاعريته. بذلك نختلف مع قدماء وحديثين معاً.

2 ـ عَنَاصِرُ البيْتِ التّقْليدي

يتبع شعراؤنا التقليديون هذه البنية النصية للاستهلال، الذي هو البيتُ ـ الأب. الاستهلال مصرع، والتصريع اجتلاب للقافية ومبادرة بها، أي أنه النطفة (قطرة الماء الأُولى) التي تنشأ فيها القافية، وقد انضمت الوحداتُ اللغوية في الشطر الأَول إلى بعضها، ووطئ بعضُها بعضاً. حرفٌ يَلِجُ حَرْفاً. دالٌ يحتوي دالاً. وها هو التصريع على هيئة نطفةٍ فيه تتكون القافية وتُسَمّى. طقسُ البناء يعلن عن ميلاد القافية والقافيةُ عن البيت،[48] والبيتُ عن الشعر. ولا عجب بعد هذا إن نحن وجدنا قدامة بن جعفر يتناول التصريع في فصل «نعت القوافي» وابن رشيق يجمع في باب واحد كلاً من «التقفية والتصريع».

إن البيت، المُبنْيَن على هذه الشاكلة، بناء متفاعل لمركبات لغوية يوقفها فراغان فريدان يفصلان بالتساوي العروضي بين المركبات في كل شطر على حدة. فالبيت، إذن، مبني على أساس التوازي بين شطرين، عامل بنائه هو الإيقاع. هكذا تنضبط العناصر النصية للبنية السائدة في البيت التقليدي، ضمن اللعبة النصية حسب الممارسات الشعرية. وسنقتصر في قراءتنا للبيت الشعري التقليدي، على العناصر العروضية والتركيبية والإيقاعية، ويظل بناؤها المتفاعل هو ما يخرجها من السكونية إلى الحركية، مما يجعل البيت «نسقاً للتفاعل المرَكّب لا نسقاً للتّضَامّ».[49] وسنرى على التوالي كيف يتفاعل العنصر التركيبي بالعروض ثم بالإيقاع عموماً، وهو ما يجعل الأدلة اللغوية تستسلم للإيقاع وتتحول إلى دَوَالّ، وباختراق الذات الكاتبة للغة يتحقق فعلُ التحول، لا قبلَ الاختراق ولا بعده. وبذلك يكون الإيقاع هو العنصر المهيمن على العناصر الأُخرى والمتفاعل معها في آن. ولكن الإيقاع يشمل العروض ويتعداه إلى ما هو أبعدُ من العروض. هكذا سنتناول، ضمن عناصر البيت، كلاً من العروض والإيقاع، منتقلين بذلك من البسيط إلى المركب، منبهين، منذ البدء، لعدم استقلال البيت عن القصيدة في مجموعها.

48) راجع ابن خلدون، **المقدمة**، مكتبة ودار المدينة المنورة للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1984، ج 2، ص.745. وكذلك **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 209 ـ 210.

49) Iouri Tynianov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 53.

1.2. العَـرُوض

تعاملت الشعرية العربية القديمة مع العروض بصفته عنصراً للنص الشعري، ولكنهـا اختلفت حسب الشاعريين، في موقع هذا العنصر ووظيفتـه. فقـدامـة يعرّف الشعر «إنـه قول موزون مقفى، يدل على معنى»،[50] وإلى ذلك يذهب غيرُه كابن رشيق الذي يقول : «الشعر يقوم بعد النّيـة من أربعة أشياء، وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقـافيـة، فهـذا هو حـدُّ الشعر»،[51] والفرق البسيـط بينهما هو تأخير القافية بعد المعنى؛ وهناك فرقٌ آخر يمثله المتأثرون بكتاب **الشعريـة** لأرسطو، وهم الفلاسفة وبعض الشاعريين كحازم القرطاجني وأبي مَحمد القاسم السجلماسي. نكتفي بتعريف الشاعريين من بين هؤلاء. فحازم يقول عن ماهية الشعر وحقيقته :

«الشعر كلامٌ موزونٌ مقفى من شأنـه أن يُحبّب إلى النفس مـا قصـدَ تحبيبَـه إليهـا، ويُكره إليها ما قصد تكريهَه، لتُحمل بذلـك على طَلبـه أو الهرب منـه، بمـا يتضمن من حُسن تخييلٍ له، ومحاكاةٍ مستقلةٍ بنفسها أو مُتصورة بحُسْن هيأة تأليف الكلام، أو قُوة صِدقه أو قوة شُهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكـد بمـا يقترن بـه من إغراب. فإن الاستغراب والتعجبَ حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتهـا الخيـاليـة قويَ انفعالُها وتأثرُها».[52]

ويوضح السجلماسي تعريفه فيقول :

«إن القول الشعري ـ كمـا قـدْ قِيل ـ هُو القولُ المخيّـلُ المـؤلفُ من أقـوال مـوزونـة متساويـة وعنـد العرب مقفـاة، ولنتـأملْ أجزاء هـذا الحـد فنقول : إن معنى كونهـا موزونـةً هو أن يكون لهـا قولٌ منهـا وبـالجملـة كلُّ جزء مؤلفـاً من أقوال إيقـاعيـة يكون عددُ زمان أحدِهـا مسـاويـاً لعـدد زمـان الآخر، ومعنى كونهـا مقفـاةً هو أن تكون الحروف التي يُختم بهـا كلُّ قول من تلـك الأقـاويل واحـدة. والتخييـلُ هـو المحـاكـاة والتمْثيل، وهو عَمودُ الشعر إذ كـان بـه جـوهر القـول الشعري وطبيعتـه ووجودُه بالفعل. وهو بَيِّنٌ أنهم من قِبَل التزامهم ذلك في القوافي إنما يعنون بالقول الشعري هنا القولَ المقفى فقط، ولالتزامهم ذلـك أيضـاً في الشعر. وكـان الوزن هو

(50) قدامة، **نقد الشعر**، م.س.، ص. 15.
(51) ابن رشيق، **العمدة**، م. س؛ ج 1، ص. 119.
(52) حازم، **منهاج البلغاء**، م. س؛ ص. 71.

الفصل المُقوِّم عندهم للشعر، والمفهِمَ جوهره لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر وهو التخييل والمحاكاة، وأنه عمودُ الشعر وجوهرُه، تَبِعَ التقفيةَ في هذا الغَرضِ الوزنيّ».[53]

ويتأكّد لنا هنا ما قلناه في مقدمة الدراسة عن الشعرية العربية التي تتفرع، على الأقل، إلى شعريتين؛ أولاهما تحددُ الشعرَ باللفظ والقول، ثم بالوزن والقافية، مع إثبات المعنى؛ وثانيتهما تشترك مع الأولى في تعريف الشعر بالوزن والقافية، إلاّ أنها تضِيفُ (الإغراب) التخييل فيكون التأثير في القارئ مصدره الصورة، بل إن التخييل يصبح عند السجلماسي هو **عَمودُ الشعْر** الذي ينتقد فيه السابقين عليه من أصحاب الشعرية الأُولى بمن فيهم المرزوقي واضع عمود الشعر في مقدمته لكتاب **شرح ديوان الحماسة** لأبي تمام. ولهذا التعريف ينتصر ابن خلدون أيضاً (سنعود لذلك).

إن إضافة التخييل (والمحاكاة) تطرح قضايا نظرية، نفضل إرجاء تناولها إلى الجزء الثاني الخاص بالرومانسية العربية وقد أصبح الخيال عنصرها الأسمى في تعريف الشعر. ونركز الآن على المشترك بين الشعريتين، وهو الوزن والقافية لما لهما من سلطة في تعريف الشعر، ومنه البيت، رغم أن بعض المتأخرين لا يلح على القافية، ومنهم السّكّاكي الذي سنتعرض له لاحقاً.

لقد فصل العرب، من قدماء وحديثين، بين علم العروض وعلم القافية، ووضعوا لكل منهما كتباً تستقل بذاتها، وأولهم الخليل بن أحمد الذي وضع كتاباً سماه **العروض** كما يذكر ابن رشيق[54] ثم أتى من بعده دارسون صنفوا في هذا العلم كتباً عديدة.[55] ويعرّف الخليلُ العروضَ كما يلي «العروض : عروضُ الشعر لأن الشعر يُعرضُ عليه. ويُجمع أعاريض، وهو فواصل الأنصاف. والعروض تؤنث، والتذكير جائز».[56] ويعلق كمال أبو ديب على هذا التعريف، وهو يرد على تأويل قائل «ومن تركيب الجملة نفهم أن الوحدة الأخيرة في البيت - العروض - **هي الوحدة التي يُعرض عليها الشعر**»،[57] والعروض كما جاء في **اللسان** «ميزان الشعر لأنه

53) السجلماسي، **المنزع البديع**، م.س.، ص. 407.

54) **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 135.

55) يحصر لنا محمد العلمي أهم المؤلفات الشهيرة الخاصة بالعروض لدى القدماء فيقول :

«كثرت بعد الخليل تآليف العلماء في العروض، ويذكر ابن النديم في كتابه الفهرست أن للأخفش سعيد بن مسعدة كتاب العروض، وللجرمي كتاب العروض، وللمازني كتاب العروض، وللمبرد كتاب العروض، وللزجاج كتاب العروض، ولابن درستويه كتاب جوامع العروض، وللمفضل الضبّي كتاب العروض، ولبرزخ العروضي كتاب العروض وكتاب معاني العروض على حروف المعجم وكتاب النقض على الخليل وتغليطه في كتاب العروض وكتاب الأوسط في العروض».

راجع كتاب **العروض والقافية**، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1983، ص.189.

56) عن كمال أبو ديب. **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1974، ص.29.

57) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

يُعارَضُ بها»، وهو ما أشار إليه ابن خلدون حين قال : «ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمّنها علْمُ العروض».[58] أما علم القافية فالكتب المستقلة به أقل عدداً من التي استقلت بعلم العروض، ونذكر منهــا **كتــاب القــوافي** لــلأخفش[59] **ومختصر القــوافي** لابن جني[60] **وكتــاب القــوافي** للتنوخي.[61]

والفصل بين العروض والقوافي، من حيث الدراسات، يتأتى من كون القدماء والحـديثين من العرب رأوا إلى هـذين العنصرين من مكـان التضـامّ لا من مكــان التفـاعـل، فكـل من العروض والقافية عنصر محايد، وكل منهما بعيد عن غيره في بناء البيت الـذي أصبح مع تينيـانوف مؤسَّساً على الحركية لا على السكون، كما ذكرنا سابقاً. إلا أننا سنجد في القديم من خرج على القدمـاء. فهذا حازم القرطاجني يتناول العروض من مكان البلاغة، فيختلف بذلك عن غيره من القدمـاء في الفصل بين العناصر، حيث يلاحظ أن العروضيين «فقراءُ إلى أن يقتبسوا تصحيحَ صِناعتِهمْ من هذه الصناعة»[62] التي هي «علْمُ البلاغةِ الذي تندرج تحته تفاصيل كلياتِهِ ضروبُ التناسُبِ والوضْع».[63] ويعلق محمد العلمي على موقف حازم فيقول :

> «وهو (أي حـازم) لايميّز في العروضيّين بين الخليل وغيره، بـل يجمـع الجميـعَ في هذه التسمية. وتحاملُه على العروضيين مظهرٌ من مظاهر المنهج الذي سار عليـه في كتابه كله. ولعلّ تـأثره بفكر أرسطو في هـذا الكتـاب، هو الـذي جعلـه يجـدّدُ مـا جـدّدَ في العروض ويستـدرك على الخليل مـا استـدرك، وهـو الـذي قـاده إلى ألاّ يُخْفِيَ تحاملَه على العروضيين وعلى رأسهم الخليل، فجعلَ العروضَ في حاجـة إلى البلاغة، والبلاغةُ عنده هي بلاغة أرسطو».[64]

كنا تعرضنا في مقدمة الدراسة لفرضية كبْتِ الشعرية العربية من قِبَل متعاليـات الـدراسـات القرآنية واللغوية العربية القـديمـة، ثم متعـاليـات كتـاب **الشعريـة** لأرسطو، وهـا نحن نقف، مرة أُخرى، على بعض مظاهر الكبت لدى الاتجاهين. فالفصْل بين العروض والقافيـة لا يقل كبْتـاً عن

58) ابن خلدون، **المقدمة**، ج 2، م.س.، ص. 739.
59) الأخفش، **كتاب القوافي**، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، 1974.
60) ابن جني، **مختصر القوافي**، تحقيق د. حسن شاذلي فرهود، **مجلة كلية الآداب**، جامعة الرياض، س 3، المجلد 3، 1974، ص. 179 ـ 211.
61) التنوخي، **كتاب القوافي**، تحقيق عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، 1970.
62) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص.266.
63) المرجع السابق.، ص. 226 ـ 227.
64) محمد العلمي، **العروض والقافية**، م.س.، ص. 258 ـ 259.

إدماج العروض في البلاغة. تتحوّل من هاوية إلى هاوية. والشعرية العربية القديمة، باتجاهيْها، تترك العروض والقافية ضمن «المحاسن» التي وظيفتها تتجسّدن خارج النص، أي المتلقي.

ورغم أن النجاة من الهاوية مهدّدةً بدورها، فإن العروض والقافية سيعثران على وضعية مغايرة لها الحركيةَ والتفاعلَ عندما ننتقل بهما إلى حقل البيت الموزون، ومنه البيت التقليدي (ويصل به وعيُه الممكن إلى التخلي عن الوزن أحياناً كما رأيْنا)، والاشتغال على إعادة بناء معرفته فيما نحن نعيد بناءهما داخله وداخل الخطاب الشعري ككُل. والانتقال إلى دراسة العروض والقافية داخل البيت، وبالتالي داخل الخطاب الشعري، ينبهنا لعنصر ثالث هو الوقفة التي لم يهتم بها القدماء، من هذا المنظور، واهتمام الحديثين بها نادر، وهذا يدعونا لإعادة النظر في تصورنا للعروض، بطرح فرضية تقوم على أساس أن **العروض يشمل عناصر ثلاثة هي الوقفةُ والوزنُ والقافيةُ**، والتفاعل بينها يعطي للعروض وضعية بنية. فرضية تصدر عن أن ما يُعْرَضُ عليه الشعر ليس الوحدة الأخيرة المسماة بالعروض، والمنتمية للوزن بمفرده، بل إن مايُعرضُ عليه الشعر هو العناصر المتفاعلة بينها في بناء البيت الموزون، وهو ما سنبرهن عليه في تحليلنا لكل عنصر من هذه العناصر وللتفاعل بينها في بنية. وبهذه الفرضية نخرج من حقل اللغة إلى حقل الخطاب.

2 .1.1. الوقْفَةُ

الوقفةُ عنصرٌ مركزي له وضعية المُهيمن على العناصر الأُخرى في البيت القديم، والبنيةِ السائدة للبيت التقليدي معاً، بعتبتيه السفلى والعليا. سمّى العربُ القدماء الوقفةَ بالوقْفِ، وكان النحاةُ العالمون بقراءات القرآن هم الذين تدبَّروا أمرَه، ثم اتسع تداولُه بعد ذلك. وأهداف المعرفة بالوقف في القرآن لغوية ونحوية ودينية، فهي تروم تصويب اللحن، ومعرفة مقاطع الكلام، والإصابة في المعنى. ولهذا يقول أبو بكر محمد الأنباري :

> «ومن تمام معرفةِ إعراب القرآن ومعانيه وغريبه معرفةُ الوقف والابتداءً فيه، فينبغي للقارئ أن يعرف الوقْفَ التامَّ والوقفَ الكافي الذي ليس بتمام والوقفَ القبيحَ الذي ليس بتام ولا كافٍ».[65]

65) أبو بكر محمد الأنباري، **كتاب إيضاح الوقف والابتداء**، تحقيق محيي الدين عبد الرحمن رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1971، ص. 108.

وانشغل الشاعريون هم الآخرون بمسألة الوقف في غير القرآن، ورصدوا عنايـة السـابقين بـه. فهـذا أبو هلال العسكري يورد «في ذكر المقـاطع والقول في الفصل والوصل» أن الأحنف بن قيس قال :

«ما رأيتُ رجلاً تكلم فأحسن الوقْفَ عند مقـاطعِ الكلام ولا عرَفَ حـدودَه إلا عمرُو بن العاص (رضي الله عنه). كان إذا تكلم تفقد مقـاطعَ الكلام، وأعطى حقّ المقـام، وغـاص في استخراج المعنى بـألطف مخْرج حتى كـان يقف عنـد المقطَـع وقـوفـاً يحُول بينه وبين تَبِيعتِه من الألفاظ.»[66]

وبرجوعنـا إلى اللسـان نستطيع تبيّن قصورِ مصطلـح الـوقف لـوصف مـا تختلف بـه القراءة السمعية عن الخطية، وبالتالي التخلي عن الصيغة المصدرية. جاء في **اللسان** :

«**وقف** : الـوقـوف : خـلاف الجلـوس، وقفَ بـالمكـان وقْفـاً ووُقـوفـاً، فهـو واقف، والجمع وقف، ووقـوف، ويقـال وقفت الـدابةُ تقف وقـوفـاً ووقفتُهـا أنـا وقفـاً (...) الليث :

الوقْفُ مصـدر قولـك وقفتُ الـدابـةَ ووقفتُ الكلمـةَ وقفـاً (...) وقيل : وقف وأوقف سواء».

الوقف هنـا مصـدر للمتعـدي من فعل «وَقَفَ»، واستعمـالُ الوقف كمصطلـح يفترض عنصرين هما : تدخلُ فاعل لإحداث الفعل، فهو فعل إرادي ناتج عن قصد، ثم هناك عـدمُ الفصْل بين أنْوَاعِ الوقف، في الممـارسـة النصيـة. ففِعْل الوقف هنـا تـامٌّ وكـامل، أو هُوَ حـدث بسيـط لا يحتمل أن يكون مركباً، فيما هو فعل توقُّفِ الكتابةِ في النص الشعري مركبٌ لـه الوزنُ والتركيب والـدلالـة، وهو ما يفرض علينا استبدال المصطلح من حالته المصدرية إلى حالة اسم الهيئـة للفصل بين أنواع الوقف، فتكون **الوقفة** عوض الوقف. هكذا يبرز الخطيُّ في القراءة إلى جانب السمعي.

ونميز بين أنواع الوقفـة بتبنّي مصطلح «النمـط الأولي» للبيت كمـا قـال بـه لُـوتْمَـان، وهـو البيت المعروفُ بوقفتين لدى التقليديين والقدمـاء أيضـاً. فـالأولى تـأتي في نهـايـة الشطر الأول، والثـانيـة في نهـايـة الشطر الثـاني. وقـد ميزت الـدراسـات الحـديثـة للبيت بيْن الوقفتين، لأنهمـا موجودتان في الشعر الهندي،[67] والشعر الأُوربي، ولو أن الوضْع الخطيَّ لا يُبين دوماً عن التـآلف. فالشعر العربي يختار، قديماً وحـديثـاً، علامـاتٍ مختلفـة للتـدليل على الوقفـة الأُولى بعـد الشطر

66) أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، م.س.، ص.424.

67) إحسان عباس، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977، ص. 34.

الأول، أهمها البياض الفاصل بين الشطرين، ولكنها **لاتدل دوماً** على «وجود إيجابي نوعي ومباشر»[68] للانفصال بين الشطرين، فيما هي **لا تدل إطلاقاً** على وجود الانفصال في الشعر الأوربي، ولذلك فإن

> «الطبيعة «المجردةَ» و«السلبيةَ» للانفصال قد تكون أقل وضوحاً في التخطيط العادي للجُمَل، حيث يمكن القول بأن الكلمات، «منفصلة» بـ«بياضات»، على النحو الذي يمكننا من الاعتقاد بأن «البياضات» بين الكلمات هي من نوع الرموز الخاصة لـ«لانفصال» شبيهةٍ تماماً بالحروف أو علامات الترقيم؛ إنها الرموز ـ الصفر على نحو مّا».[69]

وبالتالي فإن «ما نسميه «بياضا» ليس إلا غياب هذا الدليل الإيجابي»،[70] أي أن هذا الانفصال، حَسَبَ مَازَالِيْرَا Mazaleyrat، ليس إلا النقطة «التي يأخذ فيها الانطلاقُ بين المجموعتين العروضيتين المؤسِّستَيْن للبيت».[71] وبطبيعة الحال فإن البيت المُصرّع لا يخْضَع لهذا التعريف الذي تتضح فاعليتُه في غير المُصرّع، وهو ما سنستقصيه أثناء تحليلنا لكامل النص. وللتمييز بين هاتين الوقفتين نطلق على الوقفة الأُولى بعد الشطر الأول مصطلح **القاسمة**[72] ونحتفظ للثانية، في نهاية البيت، بالوقفة.

تثبُت الوقفةُ في مكان محددٍ لها باستمرار هو نهاية البيت. فـ«الوقفة عنصر متجانس للخطاب لا تأخذ مكاناً غير مكانها»،[73] ويتم التعبير عنها سماعيا[74] كما يتم التعبير عنها بصرياً.[75] وهي متلازمة مع نهاية البيت عموماً، وتختلط على القارئ في الشعر المُقفّى فيعتقدُ أنها هي القافية، وما اعتقادنا أن القافية هي الوقفةَ سوى عادة جرت عليها ملاحظتُنا للشعر المُقفّى، وهو مّا يبطل في الوقت الذي نجد شعراً غير مقفى وخاضعاً مع ذلك للوقفة، وهو الشعر غير العربي القديم، ومنه الشعر اليوناني الذي قرأه الفلاسفة المسلمون فلم يعثروا فيه على القافية،

68) Benoît de Cornulier, **Théorie du Vers**, op, cit., p. 80.

69) المرجع السابق،، الصفحة ذاتها.

70) المرجع السابق،، الصفحة ذاتها.

71) المرجع السابق،، ص. 80.

72) كان بعض الشاعريين العرب القدماء يسمون الشطر بالقسيم، ومنهم ابن رشد وحازم القرطاجني، راجع : **منهاج البلغاء**، م.س.، ص.257. ومنه اشتققنا **القاسمة**.

73) Iouri Tynianov, **Le vers lui même**, op. cit., p. 58.

74) المرجع السابق والصفحة ذاتها.

75) إلى هذا يتوجه ميشونيك، وهو ما سنتناوله فيما بعد.

فكان لذلك تأثير في تعريفهم للشعر من غير تعميم للقافيـة، التي خصوا بهـا الشعر العربي، ومنهم ابن سينا الذي يذكر :

«ونقول نحن أولاً : إن الشعر هو كلام مُخيَّل مـؤلَّف من أقـوال مـوزونـة متسـاويـة، **وعند العرب مقفاة**. ومعنى كونهـا موزونـة أن يكون لهـا عـدد إيقـاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانـه مساوٍ لعدد زمـان الآخر، ومعنى كونهـا مقفـاةً هو أن يكون الحرفُ الـذي يُختَم بـه كل قول منها واحد».[76]

وبتعريف ابن سينا يأخذ السجلماسي، ويضيف إليه إضافات طفيفة[77] ثم يُفرّع الحديثَ في القافية والتباسها بالجنس الذي تحتها «ولنسمه العجز أو الخاتمة أو النهاية أو ما ضاهى ذلك ورادفـه في التسميـة»[78] ليصل إلى أن التصـدير نوع بلاغي «غير مقصور على القـول الشعري، ولا مخصص بالقوافي».[79] وما يستأثر باهتمامنا هنا هو انتباه السجلماسي إلى أن القافية مراتب، وهي بطبيعتها لا تختص بـالشعر وحـده، «والظن بِمَنْ منـع ذلـك أن مثـار شُبهَتِهِمْ وسبب غلطِهم دوامُ الأنس بالقوافي، والاعتيادُ للأقاويل الشعرية مع وضوح هـذا النوع من النظم فيهـا».[80] ورغم أن مرامينـا ومرامي السجلماسي متبـاينـة، من حيث هو يـذهب للكشف عن التصـدير ونحن عن الوقفـة، فإن حجته مفيدة لنا بما هي ترى إلى القافية في تراتبها الخفي على المستأنس بها، وهذا ما وصل إليه السكاكي أيضاً في تعريفه للشعر الذي جاء فيه :

«قيل الشعر عبـارة عن كلام موزون مقفى، وألْغَى بعضُهم لفظَ المُقفَّى، وقـال : إن التقفيـة، وهي القصـد إلى القـافيـة ورعـايتُهـا، لا تلزم الشعر، لكونـه شعراً بل لأمر عـارض، ككـونــه مُصرعـاً، أو قطعــة أو قصيــدة، أو لاقتراح مقترِح، **وإلا فليس للقـافيـة معنى غير انتهـاء الموزون**، وأنـه أمر لابـد منـه، جـارٍ من الموزون مجرَى كونه مسموعاً، ومؤلفه، وغير ذلك. فحقه ترك التعرض، ولقد صدق».[81]

ها هي القـافيـة تخفي شيئـاً آخر مستتراً تحتهـا، وأسبقَ منهـا في تعريف البيت، وبـالتـالي الشعر. ومن ثم نرى كيف أن الوقفة أقوى من القافية في تعيين وحـدة البيت. ولنـا في قراءة بِيْنَوَا

76) ابن سينا، ضمن كتاب **فن الشعر** لأرسطو، م.س.، ص.161.

77) السجلماسي، **المنزع البديع**، م.س.، ص. 407.

78) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

79) المرجع السابق.، ص. 409.

80) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

81) السكاكي، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص.515.

دُو كُـورنيلْيي لقصيـدة فيكتـور هيجـو الجن إفـادةً في غير الشعر العربي أيضـاً، يقـول دُو كُورنيلْيي :

«وفي جميع الأحوال، تبدو لي هذه الأُطروحة عبثيةً طبعاً بخصوص الشعر الأدبي الحديث، ما دامت تقول بأن القافيـة تضيءُ الوزنَ بتعيين الحد النهائي للأبيات، فيما هو تعيينُ الأبيات أصبحَ بالإجمال بيّناً لعيونِ القارئ، الذي هو المستهلِكُ الرئيس، بترتيبه وفق أبيات ـ فقرات. إن للقوافي دوراً آخر تماماً، كافياً للغاية، وهو أن تؤسّس في مستوى أرفع بنياتٍ عناصرُها هي الأبيات، كالسوناتة مثلا».[82]

عاد السجلماسي إلى القرآن أساساً ليكشف عن بطلان تخصيص الشعر بالتصدير الذي هو «ردُّ أعجاز الكلام على صدوره»، ويضيف أن هؤلاء «لِالْتزامهم هـذا الرأيَ فإنهم يميطونه من القرآن، وبالجملة من القول غير الشعري، ويرون أنه (إنما) يوجد في الشعر فقط».[83] ويثبتُ بطلانَ علماء البيان وأهل صنعة البلاغة. ولا ريب أن السكاكي، وهو متأخر، رأى الإبدالات التي لحِقَتْ بالبنية الشعرية في عصره. ثم أصبح بعد ذلك جلياً في الشعر الحديث، الغربي والعربي على السواء، فبرزت الوقفةُ المستُورة تحت القافيـة، وظهرت بتغيير القافية لمكانها أو انسحابها. وإشارتُنا السالفة إلى أن طقس البناء يعلن عن ميلاد القافية، والقافيـة عن البيت، والبيت عن القصيدة، لا تتعارض مع هذا النقض للأُطروحة السائدة، لأن الطقس الذي نعنيه هو طقس الاستهلال المصرّع. والنقض هنا تـذْليلٌ، من ناحية أُخرى، على ما في توسيع تعريف البيت من إمكانات إجرائية نستوعب من خلاله عموم البيت في المتن الشعري التقليدي، الذي لا يشكل المصرّع منه إلا بنيتَه السائدة الممثّلةَ لعتبته السفلى.

بناءُ الوقفةِ يتفاعل أيضاً مع المطلع والمقطع. بالمطلع ينعقد الابتهاج الشعري في البيت، فهو الدال الإيقاعي الذي يوقد طقس الاستهلال، يصْعَدُ من عتمة الذات الكاتبة ويُطوّحُ بالجسد الميت بعيداً. وبالمقطع يبدأ البناءُ أساساً، فهو منقَطَعُ الأبيات، أي وقفتُها، له عنفُ التأجج وإلـذاذُ الماء. وما بين أقصر أول وحدة لغوية في المطلع وأقصر آخر وحدة لغوية في المقطع يتهيأ الغناء عبر بناء وتفاعل السلسلة اللغوية التي اخترقها الإيقاع محوّلاً إياها إلى خطاب.

(82) Benoît de Cornulier, Théorie du Vers, op. cit., p. 22 _ 23.

(83) السلجلماسي، المنزع البديع، م.س.، ص. 406.

(84) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، م.س.، ص.5.

ويرى ابن رشيق أن الشاعريين العرب القدماء («أهل المعرفة» تذكرنا لديه بـ«أهل العلم» لدى الجمحي،[84] أي أهل المعرفة بالشعر والعلم به) اختلفوا في المطالع والمقاطع، ولكنه يبدو مطمئناً لجواب الشيخ أبي عبد الله بن إبراهيم بن السّمين الذي قال :

«المقاطعُ أواخرُ الأبيات، والمطالِعُ أوائلها قال : ومعنى قولهم «حسَنُ المقاطع جيّدُ المطالع» أن يكون مقطع البيت - وهو القافية - متمكّناً غيرَ قلق ولا متعلق بغيره، فهذا هو حَسَنَهُ، والمطْلعُ - وهو أول البيت - جودتُه أن تكون دالاً على ما بعده كالتصدير وما شاكَله».[85]

وما نعضده في كلام ابن السمين هو تعيين مكان المطلع والمقطع، من غير تناسي التمييز بين المقطع والقافية. على أن تصورنا للبيت كبناء لعناصر متفاعلة فيما بينها يجعلنا، هنا أيضاً، لا نقصر المطلع على الوظيفتين الندائية وإقامة الاتصال، كما تفعل ذلك كتب النقد القديم،[86] بل نجده يتوفر على الوظيفة البنائية والشعرية كذلك، رغم أنها ليست وظيفته المهيمنةَ كما هي هيمنتُها بيّنةٌ في المقطع. ولأن «المقاطع : منقطَعُ الأبيات، وهي القوافي»،[87] والقوافي في النمط الأول للبيت الشعري العربي مندمجةٌ في الوقفات، فإن المقاطعَ هي الوقفات، والوظيفة المهيمنة عليها هي الوظيفة البنائية والشعرية في آن. هكذا يتبلور الصراع بين المطلع والمقطع، بين بداية البيت ووقفته التي تُخفيها قافيتُه. ويتضح لنا، بعد كل هذا، أن الوقفة الوزْنيّة ليست هي الوقفة الوحيدة في بنية البيت التقليدي، فإلى جانبها، وبالتفاعل معها، توجد الوقفةُ التركيبيةُ والدلاليةُ، وهذه الأخيرة خاضعة لهيمنةِ الوقفة الوزْنية التي هي الوقفةُ المهيمنةُ ومعها تتوحد الوقفتان الأُخرَيَان.

لنحلل النموذجين التاليين من عيّنة المتن :

1 - البارودي

سَلِ الجيزَةَ الفيْحَاء عنْ هَرَميْ مِصْرِ   لعلّك تدْري غيبَ مَا لم تكُن تدْري

2 - محمد بن إبراهيم

أَسَالَ مِنَ الأَجفانِ عن صدْرِه نهرَا   ليُطْفِئَ مَا بِالقَلْبِ مُشْتَعِلاً جمْرَا

85) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 216.

86) تركز الشعرية العربية على التواصل مع القارئ، ومن ثم كان بروز هاتين الوظيفتين.
راجع كنموذج كلا من **نقد الشعر والعمدة ومنهاج البلغاء**.

87) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 215.

أ) وزنياً

يختار هذان البيتان تشكُّلاً[88] وزنياً واحداً هو البحر الطويل، وحُدَتُه الأساسية هي (علن فاعلن فـافـا)، وهي في البيتين معـاً مكررة أربع مرات في كـل بيت، ومرتين في كـل شطر. وبتوقف الثانية ينتهي الشطرُ الأول، وبالوحدة الرابعة ينتهي الشطرُ الثاني ومعه البيتُ. أما القاسِمَةُ فتفصل بين شطرين متساويين ومتوازيين وزنيـاً فيمـا الوقفـة الوزنيـة تثبُتُ في مكـانهـا لإيقـاف اندفاع الأدلة اللغوية، وحصرها «بوزن تـام»،[89] فتكون الوقفـة الوزنيـة بـدورهـا تـامـةً من غير أن تكتسب بالضرورة قيمةً دلاليةً.

ب) تركيبياً ودلالياً

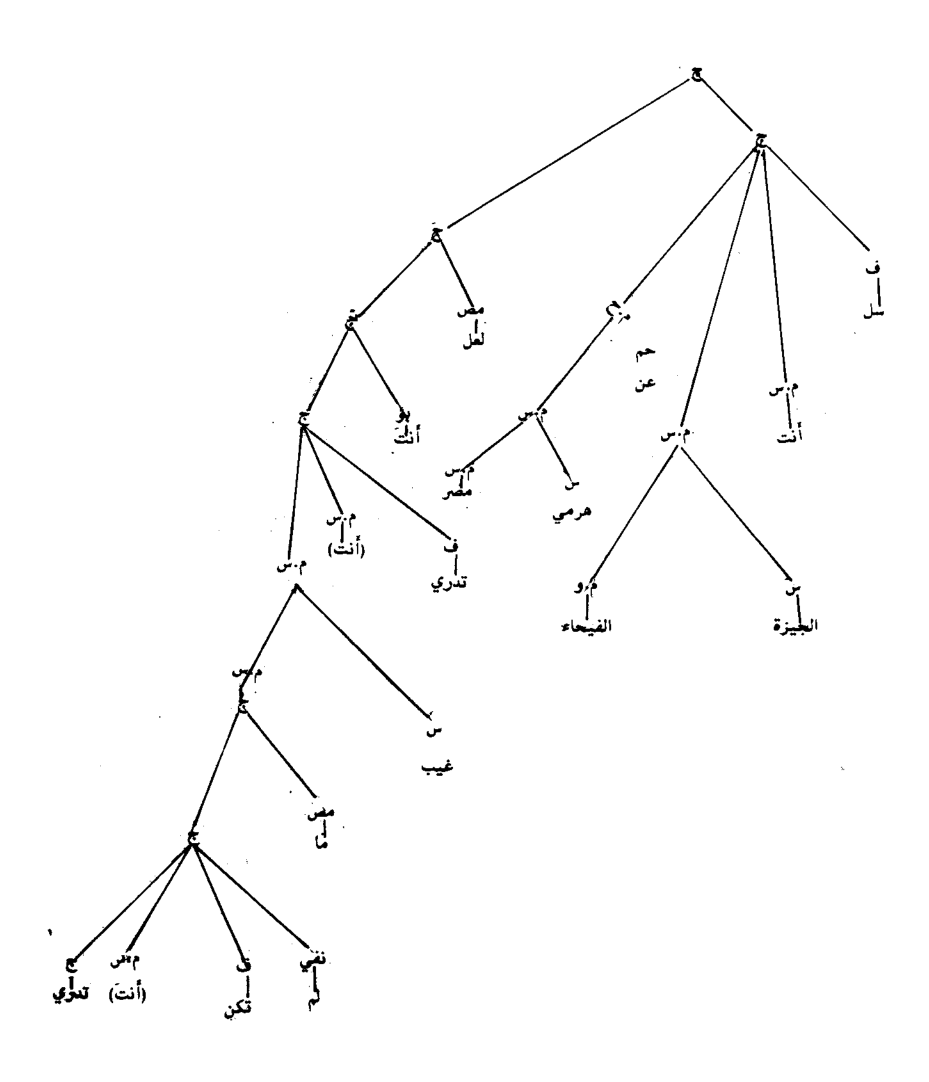
تتعـالق الوقفتـان التركيبيـة والـدلاليـة بـالوقفـة الـوزنيـة في النمـط الأوّلي للبيت الشعري، العربي وغير العربي، وهو أيضاً ما يتمتع به البيت التقليدي في عتبتيه السفلى والعليا. واختيـارنـا في هـذا المستوى من التحليل للنموذجين السـابقين من عينـة المتن لـه دلالتُـه من حيث كـونهمـا يجمعان بين النص الأثر والنص الصـدى في آن، ولكنهمـا في الوقت ذاتـه يقربَـانِنَـا من تركيبين متبـاينين، يجهر ثـانيهمـا بتعقيـده عنـد مقـارنتـه بـالنموذج الأول. ونقـدم تمثيلاً شجريـاً للبنيتين المكونتين للجملتين في نموذجي العينة. ونبدأ بالبيت الأول :

سَـلِ الجيـزة الفيْحَـاء عن هَرَمَيْ مِصْرِ   لعلَّـك تـدْرِي غيْب مـا لمْ تكُن تـدْرِي

الذي شجَرَتُهُ هِيَ التالية :

88) نتبنى مصطلح التشكّل من كمال أبو ديب، **في البنيـة الإيقـاعيـة للشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص.59. ونتخلى في الوقت ذالة عن مصطلح الإيقاع لديه.
ولكننا نخص بالتشكُل الوزنَ دون الإيقاع، لاعتمادنا التفريق بين الوزن والعروض والإيقاع. وسنوسع البحث في ذلك لاحقاً.

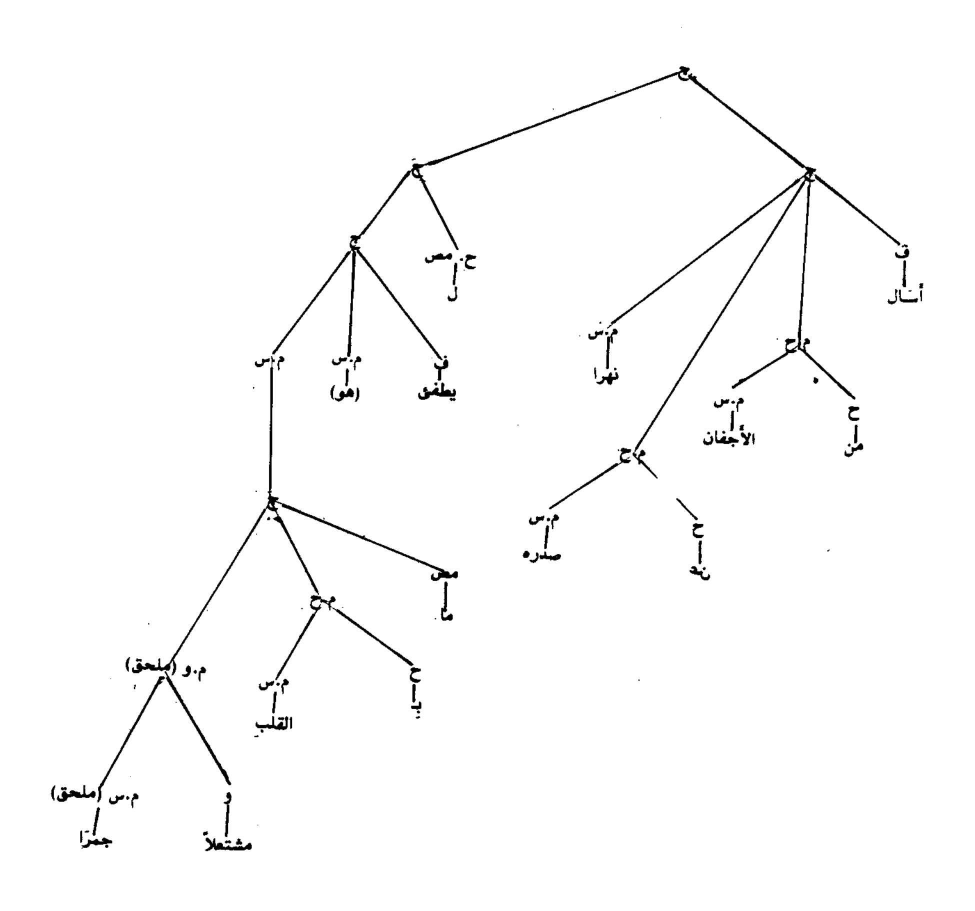
89) ابن سينا، **تلخيص الشعر**، ضمن كتاب في الشعر لأرسطو، م.س.، ص. 206.


ج
ج
ف
سل
ج
م.ح
حم
عن
م.س
أنت
مص
لعل
نق
م.س
م.س
مصر
س
هرمي
م.و
الفيحاء
س
الجيزة
ج
ف
تدري
م.س
(أنت)
م.س
م.س
س
غيب
ج
مص
ما
ج
نفي
لم
ق
تكن
م.س
(أنتَ)
ع
تعوّي

ثم البيت الثاني :

أسَـــال مِنَ الأَجفـــانِ عنْ صـــدْرِه نهرَا ليُطفئَ مَـــا بـــالصّـــدْر مُشتَعِـــلاً جَمْرا

الذي تشجيرُه كما يلي :



وتدلنا الشجرتان على أن البيتين معاً يتوفران على جملة أساسية وجملـة فرعيـة تـابعـة لهـا، ويستقلُّ كلُّ شطر بواحدة منهما، حسب الجدول الموالي :

جملة أساسية	جملة فرعية
سَـلِ الجيــزَةَ الفيحَـــاء عنْ هَرَميْ مِصْرِ	لعلَّـك تـدْري غيْبَ مـا لَمْ تكَنْ تـدْرِي
أسَـــال مِنَ الأجْفَـــان عن صـــدْرِه نهْرَا	ليطفِئَ مَـــا بِـــالقلْبِ مُشتعـلاً جمْرَا

ووجود هـذين الصنفين من الجُمَل في البيت الواحـد يـؤدي إلى اعتبـاره مكـوناً من جملـة مركبة، لجزئها الأول أن يؤدي وظيفتَه من دون حاجة للثاني، فيكون جملةً أسـاسيـة، ولا نستطيع الاستغناء عنهـا، ولا يقـدِرُ الجزء الثـاني أن يؤدي وظيفتـه من غير لجوءٍ إلى الجزء الأول، فيكونَ جملةً فرعية. وهكذا نتوفر على جملتين مركَّبتين، كل واحـدة منهمـا تختص ببيت واحـد، وتحقّقَ فيه كلٌّ من الجملة الأساسية والفرعية استقلاَلهما مع الانتباه لطبيعة استقلال الجملة الفرعيـة، كمـا أنهما معاً يُحققان استقلالاً موحَّداً للمقُولات والوظائف النحوية ضمن بنية اللغـة العربيـة، ولا نكون مِنْ ثَمَّ أمام نقصان مُلْحَقٍ من الملحقات الضرورية لتمَام الجملة. إن البيتين، إذن، جُملَتَانَ تـامَّتـان نحوياً ومكتسبتان لمعناهُما التام أيضاً. وهذا ما قصد إليـه الشـاعريون العرب القـدمـاء حين قـالُوا بتمامِ المعنى في البيت، وهو ما عبر عنه قدامة بن جعفر فقال :

«أن تكُون المعاني تامةً مستوفاةً، لم يضطرِ الوزنُ إلى نقصِهَـا عن الواجب، ولاَ إلى الزيادةِ فيها عليه، وأن تكُون المعاني أيضـاً مواجهـةً للغَرَضِ لم تمتنع مِنْ ذلـك ولم تعْدل عنه من أجل إقامة الوزْن والطلب لصْحَّته».(90)

وهو المعنى نفسُه الذي عبَّر عنه حازم القرطاجني عنـد حـديثـه عن القوافي الـذي يعتبرهـا مقاطعَ الكلام، فيما الوقفات هي هذه المقاطع بالنسبة لنا، فقال :

«فأمَّا ما يجبُ فيها من جهة كوْنها مستقلـةً منفصلـةً عمَّـا بعـدهـا أو متصلـة بـه فلا يخلو الأمرُ في هـذا مِنْ أن تكُون الكلمـةُ الواقعـةُ في القـافيـة غير مفتقرة إلى مـا بعْدَها ولا مفتقرٌ ما بعدَها إليهـا، أو يكون كِلاَهُمـا مفتقراً إلى الآخر، أو تكُون هي مفتقرة إلى ما بعدها ولا يكون ما بعدها مفتقراً إليهـا، أو يكُون مَـا بعـدَهـا مفتقراً إليها ولا تكون هي مفتقرة إليه.

(90) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، م.س.، ص. 190.

فالقِسْمُ الأول هو المُسْتَحْسَنُ على الإطلاق. والأقسامُ الثلاثة أشدُّها قبحاً مناقِضُ القسْمِ المُستحْسَن. ويسمى افتقارُ أوّل البيتين إلى الآخر تضميناً لأن تتمةَ معناهُ في ضِمْنِ الآخر».(91)

وقد لخص ابن خلدون رأي الشاعريين العرب القدماء، رغم لونه الخاص لدى ابن طباطبا الذي سنعرض فيما بعد، فقال ابن خلدون : «وينفردُ كل بيت منه بإفادته في تراكِيبه، حتى كأنّه كلامٌ وحدَه، مستقلٌ عما قبْلَه وما بعْدَه».(92)

إن هذا الرأي بحاجة للغزْوِ، على خلاف ما قد نتوهم، ونترك ذلك لمرحلة تحليل كامِل النص. نثبتُ هنا فقط التعالقَ الملموسَ بين تمام الوزن وتمام الجملة نحوياً ودلالياً لنحصل على قانون وقفة النمط الأولي للبيت الشعري، وهي الوقفة المركبة من تمام الوزن والتركيب والدلالة، ونختصرها في **الوقفة الوزنية والتركيبية والدلالية**، لنقصد بها الوقفة المستحوذة على البيت الشعري التقليدي.

وبالتفاتنا إلى نماذج الاستهلال الأخرى من عينة المتن نتأكد من أنها جميعُها تسير وفق هذا القانون الأول للوقفة في بناء البيت. ولم يكُنْ هذا وضع الشعر العربي وحده، كما أنه ليس رأي الشاعريين العرب القدماء وحدهم كما هو الاعتقاد السائد. هذا ما نلاحظه في الشعرين الفرنسي والروسي، كنموذجين متباعدين للشعر الأوربي، مع تجاوب مع الشعر العربي في النمط الأولي للبيت، بل هو أكثر من ذلك مُعمَّمٌ بين شعريات قديمة عديدة لا تَفَاضُلَ بينها. سنستدرج تلك الشعريات لتتحدث عن وضعيتها المشتركة في سياق التحليل، وننصت لجُون كُوهِن الذي يقول عنها :

«ما دامت وقفةُ نهاية البيت هي أطول الوقفات الوزنية، وما دامت وحدها هي التي يجب، في جميع الأحوال ملاحظتُها، فلا بد من مطابقتها مع وقفة دلالية قوية، أي مع نقطة، أو مع فاصلة في أسْوَإ الحالات، خاصة إذا نحن رمِيْنَا لتقليص عدم التوافق بين الوزن والتركيب، وهو من جهة ثانية ما حاول الكلاسيكيون فعْلَه».(93)

إنها الوقفةُ الدلالية القوية التي يسعى البناءُ الشعري لإنجازها في نهاية البيت، وقانُون النمَط الأوّلي للبيت هُو الضابطُ لَهَا.

91) حازم، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص. 276.

92) ابن خلدون، **المقدمة**، م.س.، ج 2، ص. 736.

93) Jean Cohen, **Structure du langage poétique**, op. cit., p. 68 – 69.

2.1.2. الـوَزْن

أفـاضَ الشـاعريـون العرب القـدمـاء في حـديثهم عن الأوزان، كمـا أبـدعـوا في تقطيعهـا وتصنيفها، والخليل بن أحمد كان عبقري هذه الصنـاعـة بلا ريب. ولكنهم في الوقت نفسـه تـأملوا وظائف الأوزان كما تأملوا بنيـاتهـا، ومن الوظـائف التي تم التركيز عليهـا هي الوظيفـة التزينيـة والنفسية. كـان قـدامـة يعرّف الشعر بـالقوْل الموزونِ المقفّى الـدال على معنى، ولكن وظيفـة (أو وظائف) كل عنصر من هذه العناصر تنبه لَهَا النقـدُ العربي لاحقاً. هكـذا نرى المرزوقي يتنـاول الوظيفة النفسية في مقدمته لكتاب **شرح ديوان الحمـاسـة** قـائلاً : «وإنمـا قلنـا «على تخير من لذيذ الوزن» لأن لـذيـذَهُ يطرَبُ الطبعُ لإيقـاعـه، ويمـازجُـه بصفـائـه، كمـا يطربُ الفهمُ لصواب تركيبه، واعتدال نظومه».[94] وهذه الوظيفة النفسية هي التي ستأخذ بعـداً آخر عنـد حـازم المتـأثر بالفلاسفة المسلمين وترجمة **الشعرية** لأرسطو، ملخصاً رأيه في «الإضاءة» قائلاً :

«وكلما ورَدَتْ أنواعُ الشيء وضروبُه مترتبـةً على نظـامٍ مُتشَـاكلٍ وتـأليفٍ متنـاسب كان ذلك أدْعى لتعجُّب النفْس وإيلاَعِها بـالاسْتمتَـاع من الشيء، ووقَعَ منهـا الموقعَ الذي ترتاحُ لَهُ».[95]

وكـان على علم الأوْزَانَ في مختلف الثقـافـات أن ينتظر الشكلانيين الروس لانفجـار تصوُّر مغاير. فهنا يوري تينيانوف يرى أن مبدأ الوزْن

«مؤسسٌ على إعادة تجْميع حركيٌّ للاَدَاةِ اللفظية بحسب خصيصة نبريَّة. وبـالتـالي فإن أبسطَ ظاهرة وأهمَّها ستكونُ هي عزلُ مجموعة وزنية كوحدة، وهـذا العزل هو في الوقت نفسه تصميم حركي للمجموعة المواليـة، شبيهـة بـالأُولى (ليست مطـابقـة لها، بل شبيهة بها)، وإذا انحسم التصميم الوزني فإننـا نجـد أنفسنـا أمـام نسق وزْني، وإعادة التجميع الوزْني تتمُّ :

1) عبر تصميم وزْني حركي ـ متتابع.

2) بواسطـة الحسم الوزْنيّ الحركي ـ المتزامن الـذي يؤالف بين الوحـدات الوزنيـة في مجموعات أعلى هي الكياناتُ الوزنية. إضـافـة إلى أن العمليـة الأُولى بطبيعـة الحال ستكون المحرِّكَ المتقدّم لإعادة التجميع، والثانية هي المحرك المتراجع. هذا التصميم وهـذا الحسم (وفي الـوقت نفسـه هـذه الـوحـدة) يمكنهمـا أن يـؤثرا عُمْقِيّـاً

94) المرزوقي، **شرح كتاب الحماسة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1951، ص.9.

95) حازم، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص.245.

ويمارِسَا تفكيكاً للوحدات إلى أجزاء (القـاسمـة، التفعيلـة)، ويمكنهمـا أن يؤثرا في المجموعات العليا ويشعرانا بـ **الشكل الوزْني** (السونانة والأدواريـة الخ كـأشكـال وزنية). فهذه الخصيصة الإيقاعية المتقدمة ـ المتراجعة للوزن هي من بين الأسبـاب التي تجعل منه أهمّ مكوِّن للإيقاع».[96]

في ضوء هذا **المكان الحرَكيّ** ترتسِمُ عمليةُ بناء الإيقاع للبيت ثم للقصيـدة، وهو بنـاء يقوم على الصراع، فضلاً عن كونه يقوم على الحركة أيضاً. فـالوزنُ ذو وظيفـة بنـائيـة للإيقـاع، حسب تينيانُوف دائماً، فيما هي بنائيةٌ للبيْتِ والنص. وما نتمسَّك من تصوُّر تِينْيانُوف هو الفعل البـاطنيُّ لعملية البناء كتنامٍ وانحسارٍ في آن، وهو فعل الصراع الذي ألمحنا إليـه بخصوص المَطْلَع والمقْطَع، واختلاف اتجاه حركة كل منهما في بناء البيت. وبهذا المعنى تتلازَمُ الوقفةُ مع بناء البيت بالنظر إليها كمُحرِّكٍ مُتراجِعٍ لا يقلّ فعاليةً عن المحرِّك المتقدم. أمـا الشكل الوزني الـذي يتحـدث عنـه تِينْيانُوف فيمكن ترجمتُه إلى العربية من خلال الرجز والقصيدة والموشح كأشكال عروضيـة كبرى للشعر العربي القديم.[97]

إن هذا التصور الحديث، الذي سيفتح إمكانيات أوسع لقراءة الوزن، يعارض المفهوم القـديم، العربي وغير العربي، لوظيفة الوزن التزيينيـة والانفعـاليـة المستقلـة عن وظيفتـه البنـائيـة للبيت والقصيدة برمتها، ثم الوظيفة البنائية لـدلاليـة النص الشعري. وإلغـاءُ هـذه الوظيفـة الثـانيـة يـأتي متسـاوقاً مع ما قاله الشاعريون العرب القدماء عن الفصل بين المعنى والوزن وأسبقيـة المعنى على الوزن. فهذا ابن طباطبا يرى أن الشاعر يهيء المعنى ثم يختار له الوزن :

«فإذا أرادَ الشاعرُ بناء قصيدةٍ مخّض المعنىٰ الذي يريدُ بنـاءَ الشعر عليـه في **فكْرِه** نثراً، وأعدّ لـه مـا يُلبِسُـه إيـاه من الألفـاظِ التي تطـابقـه، والقوافي التي توافقـه، والوزنِ الذي يَسْلَس له القولَ عليه».[98]

(96 Iouri Tynianov, **Le Vers lui – même**, op. cit., p. 63 – 64.

97) ما نزال بحاجة لدراسة الأشكال الشعرية الكبرى في قديم الشعر العربي، وهذه التي نذكرهـا هي من بين الأشكـال لا كلهـا، وأورد محمـد العلمي قولـة الأخفش «سمعتُ كثيراً من العرب يقول : جميعُ الشعر قصيـد ورمل ورجـز». وهـذا التقسيم جـاء بعـد أن وضـع الخليل علم العروض، أما قبلـه فقـد كـانت العرب تقسم الشعر إلى الرجز، والهـزج، والقريض، والمقبـوض، والمبسـوط، وفرقت بين القصيد والرجز. وبعد المناقشة المفصلة يصل الباحث إلى أن أنواع الشعر عند العرب «هي القصيد والرجز، أما الرمل فهو الشعر حين يهزل ولا يؤلف بناؤه، فهو عيبٌ وليس نوعاً». راجع كتاب **العروض والقافية**، م.س.، ص. 34 ـ 36.
وهذا ما وصلنا إليه أيضاً، ونضيف إن أشكالاً أخرى للشعر العربي، وخاصة بعـد انطلاقـة الموشح وظهور مـا أطلقنـا عليـه «القصيـدة البديعية»، لم يقم البحث العربي بحصرها بعد، وهي تطرح سؤالاً حول استمرار وضعها في خانة اللامفكر فيه.

98) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، م.س.، ص. 11 والتشديد من عندنا.

ويستمر حـازم القرطـاجني في رسم طريقـة بنـاء المعنى في النص الشعري على غرار ابن طباطبا فيقول :

«... ثم يقسّم (أي الشاعر) المعاني ،والعبـاراتِ على الفصُول ويبـدأ منهـا بمـا يليـق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بمـا يَليق أن يتبعـه، ويستمر هكـذا على الفصـول فصـلاً فصـلاً، ثم يشرعُ في نظم العبـارات التي **أحضرهـا في خـاطره منتشرة** فيصيِّرها موزونةً إما بأن يبدّل فيها كلمةً مكان كلمة مرادفـةٍ لهـا أو بـأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدةً فيه أو بـأن ينقّص منـه مـا لا يُخل بـه أو بأن يُعدّل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بـأن يقـدم بعضَ الكلام ويؤخّر بعضاً أو بأن يرتكِب في الكلام أكثرَ من واحد من هذه الوجوه».[99]

هذان النموذجان المرموقان في الشعريـة العربيـة يؤكـدان أن لتبيـان فروعهـا حـدوداً، سواء أكانت متأثرةً بكتـاب **الشعريـة** لأرسطو أم غيرَ متـأثرة بـه، كمـا يثبتـان أن القول بحل المنظوم ونظم المنثـور يـؤُولاَن إلى أسبقيـة المعنى على الـوزن، فـالمعنى محـدّدٌ قبْليـاً من خـارج البنيـة النصية. وهذا التصورُ كان شائعاً قبل القرنِ العشرين في الشعريات غير العربيـة أيضـاً، والأوربيـة منها أيضاً، وقد تعرض لهـدْم منهجِيّ على يـد الشكلانيين الروس. فـالشـاعري أُوسِيبْ بْرِيـكْ مثلاً يلخّص هذا التصوُّرَ وينقدُه برؤيةٍ شموليةٍ مضادةٍ على النحو التالي :

«يعطي الوعيُ السـاذَج أسبقيةً لبنية اللغة المُعتادة المتكلَّم بها ويعتبرُ الوزْنَ الشعريَّ تزييناً مُضافاً لبنْيةِ الخطابِ المعتادة. لقد كتب بِيبِلِنْسْكِي بأنـه يكْفي نثرُ الأبيـاتِ لمعرفة ما إذا كـانت حسنـةً أو قبيحـةً، فقيمتُهـا تظهر على الفور. ولم يكن الشكلُ الشعريُّ بـالنسبـة لبْيبِلنْسْكِي سوى تلفيفٍ خـارجي للتركيب اللغـوي المعتـاد، وقـد كان من الطبيعي أن يهتمّ قبل كل شيء بمعْنَى التركيبِ لا بتلْفِيفِه».[100]

وما يهْدِمُه بْرِيك لدى بيبلِنْسكِي هو نفسه تصوُّر ابنُ طباطبا وحازمٍ، حتى لكأن كلاًّ منهمـا تُرْجِمَ حرْفياً إلى الرُّوسية. لنلاحظ تلخيص هذا التصور على يد بْرِيك :

«هكذا يُقدِّم لنا تخيُّلٌ ساذَجٌ الإبداعَ الشعريَّ : يكتبُ الشاعرُ في البـدء فِكْرتَـه نثراً ثم يبدّل كلماتِهـا حتى تسْتَقِيمَ مع الوزن. وإذا لم تخضَعْ بعضُ الكلمـاتِ لضرُورات الوزن يبدّلها حتى تستجيبَ لما هُو مطلوب منها، أو يبدّلها بكلماتٍ تكون ملائمـة أفضلَ من غيرها».[101]

99) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص. 204 والتشديد من عندنا.

100) O. Brik, Rythme et syntaxe, in **théorie de la littérature** op. cit., 150 – 151.

101) المرجع السابق، ص. 150.

لا ريب أن انتقالنا من القديم العربي إلى الحديث الأُروبي (ومنه الروسي) يزيل الغشاوة العالقة ببعض التحليلات التي تُفصّل الثقافة من خلال الأزمنة لا من خلال التصورات العامة، والعكس أقرب إلى لمس حدود التصورات وهيمنتها في القديم والحديث معاً. وهكذا فإن الوظيفة البنائية للوزن تجعلنا نتخلى عن وظيفته التزيينية أو وظيفته النفسية (الخارجية) منفصلةً عن الوظيفة النصية التي عُدنا لتِينْيَانُوف بغاية إبرازها كعلامة على ما سيحكم قراءة الوزْن في القرن العشرين. ولكن القدماء لم يكونوا بمتجاهلين لخصيصة الوزن التمييزية بين الشعر والنثر، وبالتالي كانت للمعايير العروضية، بما هي معاييرُ الوزن، مهمةً أساسيةً هي حسب طُومَاتْشِيفْسْكِي :

«تُيسّر المقارنةُ والكشفُ عن الخصائص التي نختبر في ضوئها الخصيصةَ المتساويةَ لطاقة مراحل الخطاب، وهدفُ هذه المعايير هو عزْل التنظيم المتعارف عليه الذي يضبط نسقَ الوقائع الصوتية. وهذا النسق ضروريٌّ للوصْل بين الشاعر ومُسْتَمِعِه، فهو يُسَاعد على فهْم التصميمِ الإيقاعي الذي أوْدعه الشاعرُ في قصيدته».[102]

وإذا كانت التصورات الحديثةُ تمكّننا من تبصّر الوظائف البنائية للوزن فإن ذلك لا يعني نهاية مراحل الخلط، ذلك أن التماهي بين الوزن والإيقاع ظل مستمراً، وهو ما يُورطنا في مناقشات نؤجلها إلى تحليل الإيقاع ثم كامل البناء النصي للشعر التقليدي، منحصرين الآن في عزل الأوزان البانية للاستهلال في نماذج العينة.

يندمج الاستهلال في بناء الوزن، ومن خلاله يستوي نسيجُه وينشأ بناؤه، ولو أن هذا البناء لا يعود للوزن بمفرده كما لا يتحقق على صعيد البيت كلية في جميع الحالات والنماذج، وخاصة عند وجود القاسمة. ونماذج عيّنة المتن التقليدي تختار البحور الشعرية المعروفة، أساساً، في الجاهلية وصدر الإسلام، فتبتعد عموماً عن غيرها. ويمثّل كلٌّ من محمد بن إبراهيم والجواهري استثناءين منفصلين عن بعضهما؛ فالأول تستمر لديه الأوزان المخترعَة وأشكالُ القصيدة البديعية، وخاصة تلك التي تمادَتْ في الفترة المسماة بعصر الانحطاط، ونماذُجها لدى ابن إبراهيم هي **الزهرة الضائعة وتراتيل فوق المنار والجهاز اللاسلكي اللاقط والمذياع**؛[103] وتبنّى الثاني الشعرَ الحرّ في بعض أشكال قصائده، ومنها «الشيخ... والغابة» التي قدمناها كنموذج. وهكذا فإن ابن إبراهيم يقدّم لنا وعيَه الممكنَ بالشكل الوزني متراوحاً بين العتبة السفلى والعتبة

(102) B. Tomachevski, sur le vers, in **théorie de la littérature.**, op. cit., p. 155.

(103) راجع **ديوان شاعر الحمراء**، م.س.

العليا التي تنفجر في لحظات ثم تنطفئ، حسب معطيات يتداخل فيها النصُّ بالخارج النصي.
ولا نعثر لدى البارودي إلا على قصيدة مِنْ وزنٍ مُخْترع يقتفي شوقي أثرَها،(104) ثم سيؤكد شوقي على توسيع إمكانيات العتبة السفلى باختراع بحور شعرية في مسرحياته، مما جعل إبراهيم أنيس يرى «أن أوزان الشعر في المسرحيات قد اتخذت نهجاً خاصاً وضع شوقي أسُسَه»،(105) كما تنتبه لعتبته العليا عند ممارسة شوقي لكتابة «الشعر المنثور»، الذي سنتعرض له في الجزء الثاني من الكتاب.

وبتقطيعنا للاستهلالات، من حيث وحداتها الوزنية، نحصّل على البحور الشعرية المتداولة في المتن التقليدي، حسب نماذج العينة، وهذه هي البحور لدى كل شاعر :

أ) البـــارودي

1 ـ أعِــدْ يَــا دهْرُ أيّــام الشبَــابِ وأيْنَ مِنَ الصِّبَـــا دَرْكُ الصِّعَـــابِ
علن فـ علن/علن فـــافـــا/علن فـــا علن فـ علن/علن فـــافـــا/علن فـــا

وهو الوافر، ووحداته الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

2 ـ رضِيتُ مِنَ الــدُّنْيــا بِمَــا لا أودُّهُ وأيُّ امرئٍ يَقْــوَى على الــدَّهْر زَنْــدُهُ
علن فـ/علن فـــافـــا/علن فـــا / علن فا/ علن فـــافـــا/علن فـــا/علن علن

وهو الطويل، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

3 ـ أمِنْ آلْ مَيَّــــةَ رائـــحٌ أو مُغتـــدِ عَجْــــــلاَنَ ذَا زَادٍ وغيرَ مُـــــــزوَّدِ
فـ علن علن/فـ علن علن/فـــافـــا علن فـــافـــا علن/فـــافـــا علن/فـ علن علن

وهو الكامل، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

4 ـ أيَـــدَ المنُــون قــدحْتِ أيَّ زِنَـــادِ وأثرْتِ أيَّـــــةَ شُعْلَــــــةٍ بفُــــؤَادِي
فـ علن علن/فـ علن علن/فـ علن فـــــا فـ علن علن/فـ علن علن/فـ علن فـــــا

وهو الكامل، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

5 ـ بَلِينَـــا وسِرْبَــالُ الــزّمَــانِ جــديــدُ وَهَـــلْ لِامْرئٍ فِي العَـــالَمِين وجُـــودُ
علن فـــا/علن فـــافـــا/علن فـ/علن فـــا علن فـــا/علن فـــافـــا/علن فـ/علن فـــا

وهو الطويل، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

104) هي قصيدته التي مطلعها : إملإ القدحْ واعصَ مَنْ نصحْ
وأما قصيدة شوقي فمطلعها : «مال واحتجبْ وادعى الغضبْ»
ولكن شوقي ينحاز في النهاية لكتابة «الشعر المنثور»، وهو من المنثور في كتاب **أسواق الذهب**، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1951، وسنعود إليه في الجزء الثاني الخاص بالرومانسية العربية.

105) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص. 205.

6 ـ سَـلِ الجيـزَة الفيْحَـــاء عَنْ هَرمَيْ مِصْرِ لعلَّــك تــدْرِي غيْبَ مَــا لَمْ تكُنْ تَــدْرِي
علن فـا/علن فـافـا/علن فـا/علن فـافـا علن فـ/علن فــافــا/علن فــا/علن فــافــا
وهو **الطويل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

ب) شـوقــي

1 ـ رِيمٌ علَى القَـــاعِ بيْنَ البَـــانِ والعَلَمِ أحَـــلَّ سفْـــــكَ دَمِي في الأشهُر الحُرُمِ
فــافــاعلن/فــاعلن/فــافــا علن/فـ علن علن علن/فـ علن/فـــافـــا علن/فـ علن
وهو **البسيط**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

2 ـ حف كــــــأسَهَــــــا الحبَبُ فهْــي فِـضّـــــــــــــةٌ ذهَــبُ
فــــــــــــاعلن علن / فـ علن فـــــــــــــا علن علن / فـ علن
وهو **المقتضب**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

3 ـ يَـــا غَـــابَ بُـــولُـــونِ وَلِي ذِمَمٌ عليْــــــكَ ولِي عُهُــــــودْ
فــا فـــا علن / فـــافـــاعلن / فـ علن علَن / فـ علن علن
وهو **مجزوء الكامل**، ووحداتُه الوزنيـة متسـاويـةٌ في كِلا الشطرين. ولكن هـذا التسـاوي ملتبس، فـ «علن» الموجودة في الوقفة هي علانْ.

4 ـ سَـــلَامٌ مِنْ صَبَــــا بَرَدَى أرقُّ ودمْـــعٌ لا يُكفْكَفُ يَـــا دِمشْـــقُ
علن فــافــا/علن فـ علن/علن فــا علن فــافــا/علن فـ علن/علن فــا
وهو **الوافر**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

5 ـ رَمضَــانُ ولّي هَــاتِهَــا يَــا سَــاقِي مشْتَــاقَــةٌ تسْعَى إلى مُشْتَــاقِ
فـ علن علن /فــافــا علن/فــافــافــا فــافــاعلن/فــافــاعلن/فــافــافــا
وهو **الكامل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

6 ـ يَـا نَـائِحَ الطلْـحِ أشبَـاهٌ عـوادِينَـا نشْجَى لِـوَادِيــك أمْ تَــأْسَى لِـوَادِينَــا
فــافــا علن/فــاعلن/فــافــاعلن/فــافــا فــافــاعلن/فــاعلن/فــافــاعلن/فــافــا
وهو **البسيط**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

7 ـ يَـــا دَنْشَــوَايَ علَى رُبَـــاك سَــلامُ ذهبتْ بِـــأُنس رُبُـــوعِـــك الأيَّـــامُ
فــافــا علن/فـ علن علن/فـ علن فــا / فـ علن علن/فـ علن علن/فــافــافــا
وهو **الكامل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

ج) ابن إبراهيم

1 ـ إذا ذُكِرَ التُّهَـــامِيُ فَي البَرَايَـــا يَضُـــوعُ لِـــذِكْرِهِ فِينَـــا عَبِيرُ
علن فـ علن/علن فـــافـــا/علن فـــا علن فـ علن/علن فـــافـــا/علن فـــا
وهو **الوافر**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين. وقد اختلفت أوزان هذه القصيدة من بيت لآخر، تبعاً لبناء القصيدة البديعية.

2 ـ وحقِّـــكَ يـــا مُنْيَتِي مَـــا أحَبْ فُـــؤَادِي سِـــوَاكِ وأنْتِ الأَرَبْ
علن فـ/علن فـــا/علن فـــا/علن علن فـــا/علن فـ/علن فـــا/علن
وهو **المتقارب**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

3 ـ أسَـــالَ مِنَ الأَجْفَـــانِ عَنْ صَـــدْرِهِ نهْرَا لِيُطفِئَ مَـــا بِـــالقَلْبِ مُشْتَعِـــلاً جَمْرَا
علن فـ/علن فـافـا/علن فـا/علن فـافـا علن فـ/علن فـافـا/علن فـ/علن فـافـا
وهو **الطويل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

4 ـ يَـــا رَبَّ ليلـــةِ غُربـــةٍ قـــد بِتُّهَـــا وعرفتُ فِيهَـــا لَيْلَـــةَ الغُرَبَـــاء
فـــافـــا علن/فـ علن علن/فـــافـــا علن فـ علن علن/فـــافـــا علن/فـ علن فـــا
وهو **الكامل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

5 ـ بربِّـــكَ هَـلْ أبصرْتَ أسخفَ مِن عقْلِي وهَـلْ فَـوْقَ وجْـهِ الأَرْضِ مِنْ أحَمَـقٍ مِثْلِي
علن فـا/علن فـافـا/علن فُـ/علن فـافـا علن فـ/علن فـافـا/علن فـا/علن فـافـا
وهو **الطويل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

د) الجواهـري

1 ـ إي وعيْشٍ مَضَى علَيْـــكَ بَهِيٍّ وشُعَـــاعٍ مِنْ شَطِّـــكِ الـــذَّهَبِيِّ
فـــاعلن فـــا/علن علن/فـ علن فـــا فـ علن فـــا/فـــافـــا علن/فـ علن فـــا
وهو **الخفيف**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

2 ـ أسَـاتِـــذَتِي أهــلَ الشعـورِ الـــذين هُمْ مَنَـــارِيَ فِي تَـــدْرِيبَتِي وعِمَـــادِي
علن فـ/علن فـــافـــا/علن فـــا/علن علن علن فـ/علن فـــافـــا/علن فـ/علن فـــا
وهو **الطويل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

3 ـ مَـــا حطَّمت جَلَـــدي يـــدُ النُّـوَبِ لَكِنْ تحطَّمَتِ النَّـــوَائِبُ بِي
فـــافـــا علن/فـ علن علن/فـ علن فـــافـــا علن/فـ علن علن/فـ علن
وهو **الكامل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

4 ـ كِلُوا إلى الغيْبِ مَـا يـأْتِي بِـه القَـدَرُ واستقْبِلُـوا يـوْمَكُم بـالعـزْمِ وابْتَـدِرُوا
علن علن/فـا علن/فـافـا علن/فـ علن فـافـا علن/فـا علن/فـافـا علن/فـ علن
وهو **البسيط**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

5 ـ بكَر «الخرِيفُ» فَرَاحَ يُـوعِـدُهُ أنْ سَـوْفَ يُـزْبِـدُهُ ويرعِـدُهُ
فـ علن علن/فـ علن علن/فـ علن فـافـاعلن/فـ علن علن/فـ علن
وهو **الكامل**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

6 ـ حييتُ سفْحَـكِ عنْ بعُـدٍ فحيِّيِنِي يَـا دِجْلَـةَ الخيْرِ يَـا أُمَّ البَسَـاتِينِ
فـافـاعلن/فـ علن/فـافـاعلن/فـافـا فـافـا علن/فـاعلن/فـافـا علن/فـافـا
وهو **البسيط**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

7 ـ سَـلاَمـاً وَفِي يقْظَتِي والمَنَـامْ وَفِي كُـلِّ سَـاعٍ وَفِي كُـلِّ عَـامْ
علن فـا/ علن فـا/علن فـا/ علن فـا علن فـا/علن فـا/علن فـا/علن فـا
وهو **المتقارب**، ووحداتُه الوزنية متساويةٌ في كِلا الشطرين.

□ □ □

تبرز لنـا نمـاذجُ استهـلالات عيّنـة المتن التقليـدي سيـادةَ البيت الشعري ذي الشطرين المتساويين فيها. وتأتي القافِيَةُ لتأكيد التساوي الذي يُفضي بدوره إلى التوازي بين الشطرين. ولا يهمّنا الآن القضايا المتعلقة بتحولات الوحدات الوزنية في بعض نماذج العينة بقدر مـا نشـدّد على خاصية التساوي وحضور القاسمة في جميع النمـاذج. هـذا هو قـانون النمـط الأوَّلي للبيت الشعري العربي، وقد تجَسّدَن في شعر الجاهلية وصدر الإسلام بـالـدرجـة الأُولى دون أن يكف عن إعـادة إنتاج ذاتِه في شعر المّمَارسَات النَّصية اللاحقة، وهو ما يتجاوب أيضاً مع مَا شرعْنَـا بِـه في تحْليل الاستهلال من حيث اعتمادُه على التصريع.

وضمن التوحُّد في قانون الوزْنِ نلمسُ تنوُّعاً في البحور المستعملة، وهكذا نجـد هـذه البحور موزعةً حسب ما يلي :

1 ـ الكامل : 7 نماذج.

2 ـ الطويل : 6 نماذج.

3 ـ البسيط : 4 نماذج.

4 ـ الوافر : 4 نماذج.

5 ـ المتقارب : نموذجان.

6 ـ المقتضب، مجزوء الكامل، الخفيف : نموذج واحد.

إنها بحور ثمانية، يوجد الكامل في طليعتها، كما أن الكبير منها، وهي الكامل والطويل والبسيط والوافر، تشكل نسبتَها العُليا. وللاقتراب أكثر من استعمالات البحور الشعرية في التقليدية نُفصّلُ توزيعَها حسب الشعراء كما يلي :

الشعراء	البارودي	شوقي	ابن إبراهيم[1]	الجواهري
الكامل	2	2	1	2
الطويل	3		2	1
البسيط		2		2
الوافر	1	1	1	
المتقارب			1	1
المقتضب		1		
مجزوء الكامل . .		1		
الخفيف				1

يقدم لنا هذا الجدول بعض الملاحظات الدالة، وهي اشتراك جميع الشعراء في استعمال الكامل، ثم انفرادُ شوقي والجواهري بالأوزان الخفيفة، مقابل استعمال مرتفع العدد للطويل لدى كل من البارودي وابن إبراهيم. وهكذا فإن العتبة السفلى للمتن في استعمال البحور هي الطويل التي يتآلف فيها النص الأثر مع النص الصدى، ويظل كل من شوقي والجواهري مشكّلين للعتبة العليا.

ولا شك أن دلالة هذه الإحصائيات قاصرة، وإدخالنا لها في سياق أوسع هو ما يسمح لنا بالوقوف على بعض الحقائق المؤقتة على الدوام، ولكنها مع ذلك أرسخ في تفسير وتأويل المعطيات. وللسياق الأوسع مستويان : أولهما إحصائياتٌ تخص دواوين هؤلاء الشعراء، ثم إحصائياتَ استعمالات هذه البحور في مراحل دالة من الشعر العربي القديم. ونتوفر على إحصائيات، قام بها غيرُنا، لاستعمالات البحور في ديواني البارودي وشوقي، فيما لا نتوفرُ عليها بالنسبة لابن إبراهيم والجواهري. لن نتمادى في الشكوى، ولكن البارودي وشوقي يمثلان العتبتين السفلى والعليا، وهو ما يُيَسِّر الاسترسال في قراءة هذه الاستعمالات ضمن سياق أوسع. لقد قام إبراهيم أنيس بإحصائيات أولية للبحور في ديواني البارودي وشوقي، لأنها اكتفت بما كان متوفراً لها من نصوص شعرية اعتمدتها وحدها، ولنا إحصائيات أدق للبحور في ديوان شوقي أنجزها محمد الهادي الطرابلسي.[106] والإحصائيات التي قام بها إبراهيم أنيس هي التي يقول عنها بخصوص البارودي وشوقي ما يلي :

«وقد اشتمل **ديوان البارودي** على ما يقرب من 3000 من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

طويل 39 ٪، كامل 20 ٪، بسيط 15 ٪، سريع 5 ٪، وافر 4 ٪، منسرح 2 ٪، وكل من المتقارب ومخلع البسيط 1٪».[107]

(...).

106) يعتمد إبراهيم أنيس على النسختين اللتين نعتمدهما في هذا البحث، والإحصائيات التي يقدمها محمد الهادي الطرابلسي تعتمد على طبعة بيروت د.ت. وهي التالية :

الكامل : 08، 31 ٪.
الرجز : 97، 12 ٪.
الوافر : 45، 9 ٪.
الخفيف : 9، 8 ٪.
البسيط : 64، 8 ٪.
الرمل : 37، 8 ٪.
الطويل : 48، 6 ٪.
المتقارب : 67، 5 ٪.
السريع : 05، 4 ٪.
المتدارك : 35، 1 ٪.
المجتث : 35، 1 ٪.
الهزج : 08، 1 ٪.
المقتضب : 54، 0 ٪.

راجع كتاب **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، مجلد ع 20، 1981، ص. 23.

107) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، م.س.، ص.199.

«ننظر بعد هذا في شعر أمير الشعراء أحمد شوقي فنرى أن **الشوقيات** بأجزائها الأربعة قد اجتمع فيها ما يقرب من 12.000 من الأبيات وزعت حسب النسبة الآتية :
الكامل 27 ٪، الخفيف 11 ٪، كلٌّ من الوافر والبسيط 9 ٪، الرمل 8 ٪، الطويل 7 ٪، مجزوء الكامل 6 ٪، المتقارب 5 ٪، الرجز 4 ٪، كلٌّ من السريع ومجزوء الرجز 2 ٪، وكلٌّ من الهزج والمقتضب ومجزوء الرمل 1 ٪».[108]

هذه الإحصائيات تؤيد ما حصلنا عليه من معطيات من خلال نماذج شعرية محدودة العدد، فالطويل السائد في نماذج البارودي بنسبة عالية وغيابه المطلق في نماذج شوقي يتطابق مع توفره بنسبة 39 ٪ في **ديوان البارودي** وسقوطه إلى 7 ٪ في **الشوقيات**. إلا أن ارتفاع نسبة استعمال الكامل لدى شوقي يعود في تفسير إبراهيم أنيس إلى الفترة السابقة على الشعر التقليدي التي يقول عنها :

«وقد رأينا الاستئناس لهذا الرأي باختيار شاعر من شعراء عصر الاضحلال في اللغة العربية، فعثرت بطريق المصادفة على **ديوان ابن معتوق** أحد شعراء القرن الحادي عشر الهجري. وقد جاء في هذا الديوان ما يقرب من 3800 من الأبيات وزعت فيه حسب النسب الآتية :
الكامل 38 ٪، الطويل 19 ٪، البسيط 18 ٪، الوافر 12 ٪، الخفيف 8 ٪، الرمل 2 ٪، كلٌّ من الرجز والسريع 1 ٪.
وكل الذي يمكن أن يسترعي انتباهَنا في **ديوان ابن معتوق** هو أن البحر الكامل قد بدأ في العصور المتأخرة يُنافس الطويلَ في منزلته. وقد ظهر هذا في العصر الحديث».[109]

هذه إضاءة مُهمّة نقدرها حق قدرها لإبراهيم أنيس، ولكن القول بأن الكامل لم يأخذ في منافسة الطويل إلا في العصور المتأخرة فقط، وظهور هذا في العصر الحديث، مبني على نقص في التدقيق، ويبدو ذلك في عنصرين : أولهما عدم وقوف إبراهيم أنيس على وضعية استعمالات البحور لدى مجموعات مُوسَّعة من الشعراء القدماء، بدل الاكتفاء بنماذج محدودة، وثانيهما الفرق الذي وَقَفَ عليه هو نفسه بين نسبة الطويل المرتفعة لدى البارودي ونسبة الكامل المرتفعة لدى

(108) المرجع السابق، ص. 200.

(109) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، م.س.، ص.198.

شوقي. وابتغاء وصولنا إلى تدقيق أكثر نفضّل الإفادة من الإحصائيات الخاصة بالشعر القديم التي أتى بها جمال الدين بن الشيخ لكل من السَّابِقين عَلَيْهِ، مثلِ الباحث الألماني بْرَانْلِيش Braunlich وفَادِي Vadet، أو تلك التي أنجزها ابن الشيخ نفسُه للشعراء العبَّاسيين الذين اعتمدهم في دراسته عن **الشعرية العربية**. ونقتصر هنا على بعض الإحصائيات وخلاصاتها الدالة، وفي مقدمتها تلك المتعلقة بشعراء النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، ممثلين بابْن الضَّحَّاك، ودِعْبل، ودِيكِ الجنّ، وأبي تمّام، وعَليّ بْنِ الجهْم، والبُحتُري. فالاستعمال المرتفع للبحور الشعرية لهؤلاء الشعراء يتوزع حسب النسب الآتية :

«الكامل : 20،60 ٪؛ الطويل : 18،81 ٪؛ البسيط : 15،27 ٪؛ الخفيف : 12،16 ٪؛ يليه الوافر بـ : 9،63 ٪».[110]

وهذا الإحصاء يثبت أن الاعتماد على نماذج محدودة من الشعراء، كما فعل إبراهيم أنيس، لايسعف في الاقتراب من مَلْمُوس شيوع استعمال البحور في العصر العباسي على سبيل المثال، كما يدعونا لإنجاز دراسات مُوسَّعة ومدقَّقة لاستعمال البحور في مختلف الممارسات الشعرية القديمة. ويُعَلّق جمال الدين بن الشيخ على استعمال الطويل والكامل عبْر مختلف الممارسات الشعرية حتى النصف الثاني من القرن الثالث فيقول :

«لم يعد الطويلُ يمارس سيادةً مطلقةً، هذه واقعة مؤكدة رغم الصف الأول الذي يعيد احتلالَه لدى البحتري. ولربما أشار هذا لمرحلة جديدة. ويمكن للمسألة أن تتأكد في تحليلٍ لنتاج النصف الثاني من القرن الثالث. وبانتظار ذلك علينا أن نسجل وضعيةَ هذا البحر الذي هبط تدريجياً، كما يدلّ على ذلك مُنْحَنِي الاستعمال. لقد انتقل من 36 ٪ في المرحلة القديمة إلى 48 ٪، ثم إلى 19 ٪ و 18،81 ٪ أخيراً في القرن الثالث. ونسبية استمراره النهائي لا تمنعه من أن يكون مُتَجَاوَزاً، إلى حد ما، من طرف الكامل. وعلى العكس من ذلك، استعاد هذا الأخير المُنْحَنِي الصاعد بعد توقُّفٍ في القرن الثاني».[111]

ويضيف بن الشيخ تعليقاً عاماً يلخّص المراحلَ والأوضاعَ التي تهمُّنا فيقول :

«تدل مقارنة مُنْحنيَات الاستعمال حسب المجموعات أنها متطابقة بدقة. والاستعمال المتعلق بالبحور الأربعة العليا يستدعي ملاحظة، وهي تنتج عن تقاطع المُنْحنِي النازل للطويل والمُنْحَنِى المتصاعد قليلاً والثابت كذلك للبحور الثلاثة الأخرى.

110) Jamal Eddine Bencheikh, **Poétique Arabe**, Editions Anthropos, Paris, p. 219.

111) المرجع السابق.، ص. 219 ـ 220.

وإذا اعتبرنـا أن القرن الأول يسجّـل مرحلـة ذات كـلاسيكيـة كبرى، فـإن النصف الأول من القرن الثالث يُعيّنُ العودَة إلى حالة تسبق بدرجة أقل من تعيينه للـدخول في وضعية التوازن. وعلينا ألاّ ننسى هنـا أن العـامل المهيمن هُوَ الكـامل وليس هو الطويل مطلقاً».[112]

وتساعدنا هذه الإحصائيـات بمجموعهـا في ضبـط بعض ملاحظـات أوليـة ترتكز أسـاسـاً في مناقشة إبراهيم أنيس، ونلخصها في ثلاث :

1 - هيْمن البحرُ الطويل في ممارسات شعرية عربية قديمـة دون أخرى، وارتفـاعُ نسبـة استعمال هذا البحر في القرن الأول مقابل ارتفاع نسبة استعمـال الكـامل في النصف الأول من القرن الثـالث إشـارة إلى خطـإ تعميم هيْمنــة البحر الطـويـل على الشعر السابق على القرن السادس بصفة عامة، كما أن ارتفاع نسبة الكامل في **ديوان أبي تمـام**، والتي تصـل إلى 30،8 ٪[113] مقـابـل ارتفـاع نسبـة الطـويـل إلى 25 ٪ في **ديوان البحتري**[114] يدل هو الآخر على التباين في الزمن الواحد وضمن المجموعة الواحدة نفسها.

2 - وعـدم رصـد تبـاين مركز الهيمنـة، وهو ينتقل من الطويـل إلى الكـامـل في بعض مراحل الشعر القديم، هو نفسه الذي ينسحب على عدم الوقوف عند تبـاين استعمـال البحرين من البارودي إلى شوقي، رغم أن إبراهيم أنيس يثبت بإحصـائيـاتـه ارتفـاع نسبة استعمال الطويل في **ديوان البارودي** مقابل ارتفـاع نسبـة استعمـال الكـامل في **الشوقيات**. فالطويل يستعمله البارودي بنسبـة 39 ٪، وهي مرتفعـة جـداً عنـد مقارنتها باستعماله للكامل الذي تقف نسبته في 20 ٪، فيما الكـامل يستعملـه شوقي بنسبة 27 ٪ التي تفوق لديه نسبةَ استعمالِ الطويل التي لا تتجاوز 7 ٪.

3 - ودلالة الملاحظتين السالفتين تتموضع في الملاحظـة الثـالثـة التي يحـددهـا إبراهيم أنيس، وهو يعلق على هيمنة الكامل في العصر الحديث قائلاً :

«كذلك نلحظ انهياراً في نسبة البحر الطويل، مما يجعلنا نقول : **إن زمانه قـد مضى**، فلم تعـد لـه المنزلـة الأولى التي ألفنـاهـا في أشعـار القـدمـاء، وأغلب الظن أن تلك المكانة الأولى **لن تعود للبحر الطويل**، وذلـك أن

(112) المرجع السابق.، ص. 227.
(113) المرجع السابق.، ص. 217.
(114) المرجع السابق.، ص. 217.

شعراءنا المحدثين يتخذون من شوقي **المَثل العُلْيَ في نظمهم،** ويتأثرون بأوزانه إلى حد كبير».[115]

ويحذر إبراهيم أنيس في حكمه عن تصور عام **تقوده الغائية التاريخية** لاستعمالات الأوزان. فالانتقال من القديم إلى الحديث **يترافق مع الانتقال من** الطويل إلى الكامل، ولكن إبراهيم أنيس صرح بالحكم بعد **أن رأى الطويل وحده** مهيمناً في القديم، وهو مخالف لما أثبتناه، وبعد **أن ألغى هيمنة الطويل في ديوان البارودي،** فكانت نتيجة الصدور عن الغائية التاريخية **في الحكم سحب** ملاحظاته المعزولة على المستقبل أيضاً بقوله : «لن تعود» **المكانة الأولى** للطويل، وهو أيضاً مجرد حكم قبْلي لا تبرره الوقائع، وها هو **الشعر التقليدي** يعود بمشهده منذ السبعينيات في المشرق والمغرب معاً، ولا مانع من **أن يعود** الطويل بدوره لتصدُّر مركز الهيمنة. فلننتظر ما ستمدنا به الدراسات في المستقبل.

تأكيداً أن إحصائيات ونسب استعمالات البحور الشعرية في التقليدية تساهم في تقريبنا من البنية الوزنية لهذا المتن، ولكن الأساس ليس هو الإحصائيات في حد ذاتها، بل في دلالتها وعلاقتها بالبناء النصي وإنتاج دلالية النص. هذا ما نؤجله لمرحلة تحليل كامل النص.

3.1.2. القافيــة

سبق لنا أن فرّقنا بين الوقفة والقافية (راجع 1.1.2.II). والتصور العام الذي نعتمده للبيت، كبناء متفاعل، ينزع عن علائق العناصر النصية فيما بينها خصيصة السكون، فهي علائق منبثقة عن الصراع بين المُحرّكين المتقدم والمتراجع داخل البيت. والمُحرّكان الفاعلان، في البيت الشعري، التقليدي هما المطلع والمقطع. وما المقطع، كما ذكرنا سالفاً، سوى القاسمة والوقفة، إلا أن الوقفة في الشعر التقليدي مندمجة في القافية، وهو ما لم يسمح من قبلَ بتبصّر الفرق بينهما.

ليست القافية، في الشعرية العربية القديمة بتفرعاتها، عنصراً ينفصل به الشعر عن النثر ويستقل به، كما هي وضعية الوزن، سواء لدى أنصار الوزن أو أنصار التخييل، بصيغة دائمة ومطّردة. ويمكن أن نقسم مواقف القدماء من القافية إلى أربع فئات :

أ - **تعريف الشعر بالقافية :** وهو النادر، لأننا لا نعثر إلا على أقوال متناثرة لبعض من يخص القافية دون غيرها من العناصر الأخرى. ومثاله رأي ابن سيرين الذي قال : «الشعر كلام عُقِد بالقوافي، فما حَسُن في الكلام حَسُن في الشعر، وكذلك ما قَبُح

(115) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، م.س.، ص. 201. والتشديد من عندنا.

منه».[116] وهذا رأي بسيط فضلاً عن كونه متقدماً في زمن الوعي الشعري عند العرب القدماء، فابن سيرين عاش بين 33 و 110 للهجرة. وهو رأي سنعثر عليه لاحقاً مع ندرة ثابتة.

ب ـ **تعريف الشعر بالوزن والقافية معاً** : وهو السائد في الشعرية العربية غير المتأثرة بالشعرية اليونانية على نحو قطعي. ويُعتَبَر قدامة بن جعفر، رغم ثقافته اليونانية، ممثلَ هذا التعريف بامتياز حين يقول :

«معرفةُ حدِّ الشعر الحائزِ له عما ليس بشعرٍ، وليس يُوجَد في العبارة عن ذلك أبلغَ ولا أوجزَ ـ مع تمام الدلالة ـ من أن يقال فيه : إنه قول موزون مقفى، يدل على معنى».[117] فالقافية لاحقة بالوزن ومتممة له في تعريف الشعر، وإلى هذا الرأي يميل ابن رشيق مع تباين طفيف يُفضّل ابن رشيق إبرازَه. وجاء الوصل بين الوزن والقافية لديه في تعريف كل من الوزن والقافية على النحو التالي :

1 ـ «الوزنُ أعظمُ أركان حدّ الشعر، وأوْلاَهَا به خصوصية، وهو مشتملٌ على القافية وجالبٌ لها ضرورةً، إلا أنْ تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في القافية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المُخمَّسَات وما شاكَلَها».[118]

2 ـ «القافيةُ شريكَةُ الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسَمَّى شعراً حتى يكون لَهُ وزنٌ وقافية، هذا على رأي مَنْ رأى أن الشعر ما جَاوَزَ بيتاً واتفقت أوزانُه وقوافيه ويستدِلُّ بأن المُصَرَّعَ أدخلُ في الشعر، وأقوى من غيره، وأما مَا قَدْ أراه فَقَدْ قدَّمته في بَابِ الأوزان».[119]

وتنزيلنا للاختلاف بين ابن رشيق وغيره منزلة التباين الطفيف ناتج عن كونه يرى إلى الوزن مشتملا على القافية «وجالب لها ضرورة»، فارتباط القافية بالوزن هو ارتباط السَّبَبِ بالمُسَبَّبِ، وينحصر التباين الطفيف في الفصل بين القافية الموحدة واعتبارها ملازمة للشعر وبين تنوُّع القوافي. وإثبات ابن رشيق لاختلافه عن غيره في هذا الأمر هو شيوع أوزان لا تلتزم بوحدة القافية وليْسَ بتركها في المُخَمَّسَات وغيرها، كما قد نتوهَّم. فالقافية موجودة حتى في المُخَمَّسَات والأشكال العروضية

116) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص. 30.

117) قدامة، **نقد الشعر**، م.س.، ص. 15.

118) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج1، ص. 134.

119) المرجع السابق، ص. 151.

الأُخرى ولكنها غير موحدة في جميع أبيات القصيدة. ومعنى هذا أن ابن رشيق **استوعب الإبدالات الشعرية في عصره**، واجتهد في الفصل بين وحدة القافية وتنوعها في القصيدة الواحدة دون أن يؤدي به اجتهاده إلى عزل الوزن عن القافية في تعريفه للشعر.

جـ - **تعريف الشعر بالفصل بين الوزن والقافية** : وكان الفلاسفة المسلمون أول من تبنّى هذا التعريف، متأثرين في ذلك بكل من كتاب **الشعرية** لأرسطو والشعر اليوناني. فابن سينا يميز الشعر عند غير العرب والعرب فيقول : «إن الشعر هو كلام مُخَيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة».[120]

ويؤكد الفارابي على هذا التمييز أيضاً بحديثه المقارن بين شعر غير العرب والعرب فيقول :

«وأشعارُ العرب في القديم والحديث فكلُّها - ذَواتُ قوافٍ، إلا الشاذُّ منها، وأمَّا أشعارُ سائر الأُمم الذين سمعنا أشعارهم فجلُّها غير ذات قوافٍ، وخاصة القديمة منها، وأما المُحْدَثَةُ منهم فَهُمْ يَرُومُون بها أن يحتذوا في نهاياتها حَذْوَ العَرَبِ».[121]

وعلى هذا النهج يسير السجلماسي حين يقول في تعريفه للشعر :

«إن القول الشعري - كما قد قيل - هو القولُ المُخَيَّلُ المُؤَلَّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة».[122]

وأهمية هذا التعريف هو انفتاحه على غير الشعر العربي، بهدف استيعاب الفعل الشعري في كليته من خلال العلائق والاختلافات بين الممارسات الشعرية المتعددة، فلم يعد الشعر العربي هو وحده مصدر استنباط أحكام وقوانين الشعر، في الوقت نفسه الذي لم يؤد الانفتاح على غير الشعر العربي إلى إلغاء خصائص الممارسة الشعرية العربية.

والغريب، في هذا السياق، أن يكون حازم القرطاجني تابعاً في تعريفه للشاعريين العرب وهو يأخذ أيضاً بتعريف أرسطو والفلاسفة المسلمين، ومكانُه بخصوص القافية يقع بين قدامة وابن رشيق. وذِكْرُنا له في نهاية الفئة الثالثة تنبيهٌ لما قد نعتقده من تطابق تام بين أرائه جملة وآراء الفلاسفة، وبالتالي فهو متفتح على

(120) ابن سينا، ضمن كتاب **فن الشعر** لأرسطو طاليس، م.س.، ص. 161.

(121) **كتاب الموسيقى الكبير**، م.س.، ص.1091.

(122) السجلماسي، **المنزع البديع**، م.س.، ص. 406.

نظرية الشعر عند أرسطو ليفيد منها في إعادة بنـاء تعريف الشعر العربي بـالـدرجـة الأولى حين يقول :

«الشعر كلام موزون مقفى...».(123)

د - **تعريف الشعر بدون قافية :** وقد ظهر هذا التعريف متأخراً وبـارتبـاط مع سيـادة الكتابة وقوانينها، وكذلك التفاعل بينها وبين الشعر. ونقتصر هنا على ثلاثـة أسماء دالـة في حقـل الـدراسـات النصيـة العربيـة القـديمـة، ونقصـد السجلمـاسي، والسيـوطي، والسكاكي.

يرى السجلماسي أن القافية تدخل في التصدير الذي يعرفه على النحو التالي :

«والفاعلُ في هذا النوع هو : قولٌ مركَّبٌ من جزئين متَّفِقَيِ المادةِ والمثـالِ، كلُّ جزء منهما يدل على معنى هو عند الآخر بحال مُلاَئِميَّة، وقد أُخِذَا من جهَتِي وضْعِهمـا في الجنس المُلائمي من الأمور، ووَضْعِ أحـدهمـا صَـدْراً والآخرِ عَجُزاً مَرْدُوداً على الصـدْرِ بحسب هيئة الوضْعِ اضطِراراً، ومعنى ذلك أنه، لِمَـا (قَـدْ) تقَرّر، ينبغي أن يكون أحـدُ الجزئينِ - وهو العجزُ ضرورة - كائناً من القولِ في الخـاتمـة، والنهـايـةِ، والآخرِ فقـط دُون تضـاعِيفـه وأثنـائِـه. وقـال قوم : «التصْدِيرُ هو ردّ أعجـاز الكلامِ على صـدُورِه». وعُلَمَاءُ البيَان وأهلُ صنْعَةِ البلاغـة يروْن أن هـذا النوع من النظوم وهـذا الأسلوب من التراكيب، هُو مخْصُوصٌ بالقول الشعريّ فقط، ويقع عنـدهم منـهُ في القوافي خـاصـة. وهـؤلاء لِالْتـزامهم هـذا الرأيَ فـإنهم يُميطُـونَـهُ من القرآن، وبـالجملـة من القـول غيْرِ الشعْرِيّ، ويرونِ أنه إنما يُوجَدُ في الشّعر فقط».(124)

ويضيف ما استشهدنا به في الوقْفَة فيقُول :

«والظن بِمَنْ مَنعَ ذلك أنّ مثار شُبْهَتِهِمْ وسببَ غلَطِهِمْ دوامُ الأنس بـالقوافي، والاعتيـادِ للأقاويل الشعريّة مع وُضُوح هـذا النوع منَ النظم فيهـا، وذلـك لإدْرَاكِ العجُز يـة في القافية بالفِعْل وحِسّاً، وخفاء ذلك في غيرها لكوْنه بالقُوة القريبَةِ من الفعل...»(125)

وما يذهب إليهِ السجلماسي هو أن التصدير لا يختص بالشعر وحـده ولا يقتصر عليـه، وبذلك فإن القافيـة توجـد في الشعر والكتـابـة معـاً، واشتراك الكتـابـة مع الشعر في القافية معناه أن هناك عنصراً أوْلى منها وهو التخييل «المُؤَلَّفُ مِنْ أقْوَال موزونة».

123) حازم، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص.71.

124) السجلماسي، **المنزع البديع**، م.س.، ص. 406.

125) المرجع السابق، ص. 409.

ويصنف السيوطي تأليفَ الكلام في خمس مراتب، فيقول :

«الأُولى ضَمُّ الحروف المبسوطةِ بعضها إلى بعضٍ لتحصُل الكلماتُ الثلاثُ الاسمُ والفعلُ والحرْفُ، والثانيةُ تأليفُ هذه الكلمات بعضها إلى بعض لتحصُل الجملة المفيدةُ وهو النوع الذي يتداولُه النَّاسُ جَميعاً في مُخَاطباتهم وقضَاء حوائجهم ويُقال له المنثورُ مِن الكلام، والثالثةُ يُضم بعد ذلك إلى بعض ضمّاً له مَبَادٍ ومقاطعُ ومداخلُ ومخارجُ ويقال له المنظومُ، والرابِعَةُ أن يُعتبر في أواخر الكلام مع ذلك تسْجيعٌ ويقال له المسجّع، والخامسةُ أن يجعل مع ذلك وزْنٌ ويقال له الشِّعر. والمنظومُ إمَّا محاوَرَةٌ ويقال لهُ الخطابةُ وإما مكاتبةٌ ويقال له الرسالةُ، فأنواع الكلامِ لا تخْرُج عن هذهِ الأَقسامِ، ولكُلٍّ من ذلك نِظام مخصُوصٌ».[126]

ويتساوق هذا التصنيف لأنواع الخطابات مع ما يقول به السجلماسي بخصوص الصنف الرابع المسمى بالمُسَجّع، فهو صلة بين الصنف الثالث المنظوم والخامس الشعر، وليست القافية إلا تسْجِيعاً يتآلف فيه الشعر مع الكتابة والمنظوم عامة.

ونصل أخيراً إلى السكاكي الذي يفصل صَرَاحَةً بين الوزن والقافية التي أرجع وجودَها في الشعر لأَمر عَارضٍ فقال ما استشهدنا به سابقاً ونكرره هنا لأهميته :

«الشِعْرِ عِبَارة عن كلام موزون مقفى، وأَلْغَى بعضُهم لفظَ : المُقفّى وقال : إن التقفية، وهي القصدُ إلى القافية ورعايتُها، لا تلزم الشعر، لكونه شعراً بل لأَمر عارِضٍ، ككونه مُصرّعاً، أو قِطْعة أو قَصِيدَةً، أو لاقْتِراح مُقْتَرِح، وإلا فليْس للتقفية معنىً غير انتهاء الموزون، وأنه أَمرٌ لابدَّ منه، جارٍ من الموزُون مجْرى كونه مسموعاً، ومؤلفه، وغير ذلك، فحقُّه تركُ التعرُّض، ولقد صَدَق».[127]

هكذا تبتدى لنا الشعرية العربية القديمة في تعدديتها وقد خضعت للتثاقف وللإنصات إلى تنوُّع الممارسات النصية في الثقافة العربية القديمة وقد امتدت في الزمن، وهو ما يساعدنا على الاستمرار في حفريات الصمت بالانتباه إلى تاريخانية القافية وتاريخانية تصوُّرها، كما يهْدِم رأي القائلين بِوَاحِدية الشعرية العربية وحدةً لا تقبل بالتعدد، أو الرافضين لأَي تثاقف من نوع جديد، أو الإنصات للممارسات الحديثة التي تطبع الفعل الشعري. لذلك مكانه في التحليل والمناقشة.

126) جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، المكتبة الثقافية، بيروت، 1973، ص.120.

127) السكاكي، **مفتاح العلوم**، م.س.، ص ـ ص.515 ـ 516.

هي القافية، إذن، متعددة في الممارسات النصية وفي الأشكال العروضية كذلك، فهي في الرجز تختلف عنها في القصيدة وفي المُزْدَوِج والمُخَمّس والمُسَمّط، وستتجاوب هذه الأخيرة بعد قرون مع المُوَشَّح والقصيدة البديعية بمختلف أنماطها اللامتناهية. بِنياتٌ متعددة لمُمَارساتٍ نصية متعددة، منها ما تناولته الشعرية العربية القديمة بالتّقْعِيد ومنها ما تركته مَنْسِيّاً لا مفكراً فيه. ونماذج عينة المتن التقليدي تفصل بين تعدد هذه الممارسات لتختار **القصيدة** أساساً لممارستها الشعرية، أي النص الشعري الموحد وزناً وقافية. والاختيار في هذه الحالة إلغاءٌ للممارسات الشعرية الأُخرى وتقديم القصيدة كأنها حقيقة الشعر العربي القديم فيما **هي واحدةٌ فقط** من بين أشكال عروضية أُخرى. والقصيدة ضمن هذا التصور للقافية الموحدة هي العتبة السفلى للمتن، وتحتفظ العتبة العليا بتنوُّع القافية في النص الشعريِ الواحد، وهي على هامش القصيدة المُوحّدةِ القافية في المتن التقليدي، ونماذجها متوفرة في الشعر المسرحي لشوقي كما في قصائد مختلفة لكل من ابن إبراهيم والجواهري. ومن خارج عينة المتن نتذكر الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي الذي كتب قصيدتين من «الشعر المرسل» كان تخلى فيهما عن وَحدة القافية.

أما من حيث وظائف القافية قد توزعت عند الشاعريين العرب القدماء بين وظيفة إقامة الاتصال، ووظيفة تعيين جنس الخطاب، ووظيفة بناء البيت.

وقد لخص السجلماسي وظيفة إقامة الاتصال فقال : «ويكسِبُ البيتَ الذي يكون فيه والقول بالجملة الذي يحلّه هذا الفنُّ من النظم، أبهةً وجمالاً ويكسوه رونقاً وديباجةً ويزيده ماءً وطلاوة».[128] فالقافية في هذا المنظور حِلْيَةٌ تبتغيًا التأثيرَ في نفس السامع ـ القارئ وقد ربطت القافية بصفاتها تلك بَيْنَه وبَيْنَ الشعر.

وتناول ابن خلدون وظيفة القافية باتصالها بالوزن في تعيين جنس الخطاب فقال : «...وقولنا المُفَصّل بأجزاء متفقة الوزن والروي فصلٌ لَهُ عَنِ الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل».[129]

ثم تعرض حازم القرطاجني لوظيفة البناء، من خلال مَواقفِ السابقين عليه فأجملها في اتجاهين حيث يرى :

«لا يخلُو الشاعرُ من أن يكون يَبْنِي أولَ البيت على القَافِيةِ أو القافيةَ على أول البيت. وكِلاَ صاحبَي هذين المذهبين لا يخلو من أن يكون مَمّن يعتمد أنْ يقابلَ بين المعاني ويُناظِرَ بينها أو مِمّن لا يقابلُ بين شيء منها اعتماداً».[130]

128) السجلماسي، **المنزع البديع**، م.س.، ص.409.

129) ابن خلدون، **المقدمة**، ج 2، م.س.، ص.743.

130) حازم، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص.278.

وإذا كان حازم القرطاجني قد ربط بين القافية ووضعية بناء المعنى فإن هناك من آلف بينها وبين وحدة الوزن في القصيدة برمتها، ويكون «البيت كله هو القافية، لأنك لا تَبْنِي بيتاً على أنه من الطويل، ثم تخرج منه إلى البسيط، ولا إلى غيره من الأوزان»،[131] وهو مالا يوافق عليه ابن رشيق.[132] فيما ابن خلدون يرجع أمر وحْدَة الوزن في القصيدة الواحدة إلى المعرفة بالأوزان لا إلى القافية.[133]

وجميع الوظائف السابقة تترك القافية، كما تترك الوزن قبلها، خَارِجَ إنتاج المعنى الذي يظل، في الشعرية العربية القديمة، سابقاً على القافية والوزن معاً. ولعل ابن طباطبا يكثّف هذا الموقف المشترك حين يعلق على تعريفه للقافية قائلاً : «...فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحدٌ مِمَّن تقدم، فأَدِرْهَا على جميع الحُروف واختَرْ من بينها أعذَبَها وأشكلَهَا للمعنى الذي تَرُوم بنَاء الشعر عليه إن شاء الله».[134]

من الصعب ادعاء أن التصورات الحديثة في أُوربا قد تخلت نهائياً عما كان متداولاً قبلها، ومن بينها التعريفات العربية القديمة، وهذا من الأسباب التي تجعلنا نكف عن وضع العربي القديم مناقضاً تماماً للغربي الحديث، لأن الرابط بينهما هو أرسطو أولاً، ثم الوعي التقليدي المشترك ثانياً، وهو أيضاً من الأسباب التي تدعو لنقد شمولي للقديم والحديث، العربي وغير العربي. ولنا في أُوربا ذاتها نقد لحديثها وقديمها، بخصوص النظرية الشعرية إجمالاً.

إن تينْيَانُوف وسلِيلَه لُوتْمَان أتَيَا بوظيفتين أَساسيتين للقافية يتميزان بهما عن غيرهما، بل إن أهمية تينيانوف تفُوق أهمية لوتمان بهذا الشأن، وهما معاً قابلان للنقد. تكمنُ الوظيفةُ الأُولى التي يقول بها تِينْيَانُوف في كون القافية **تُنَظِّمُ العلاقةَ** بين الوحدات المركبية والوزنية من غير أن تكون عاملاً أول لبناء البيت. والتنظيم يعني لحْمَ الصراع بين التركيب والوزن أثناء بناء البيت. فالصراع بين المطلع والمقطع ينتهي مع الوقفة عند القافية، ويكون انتهاؤه بتمام الوزن. يقول تِينْيانُوف :

«لأجل أن تكون هناك قافيةٌ فلا بد أن تكون هناك حركة تصاعُدية لأُول كلمة وحركة تنازُلية لكلمة ثانية. ولهذا فإن لجميع العوامل التي تضن قوة هذه أو تلك أهميتها. إنها : 1) علاقة القافية بالبحر والتركيب. 2) تجاوُرُ أو تلاَحُمُ الكلمات

131) ابن رشيق، **العمدة**، ج 1، م.س.، ص.154.

132) ندرك ذلك في تعريفه للشعر الذي يعتبر الوزن هو أعظم أركانه، كما أثبتناه سابقاً.

133) ابن خلدون، **المقدمة**، ج 2، م.س.، ص.739.

134) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، م.س.، ص.133.

135) Iouri Tynianov, *Le vers lui – même*, op. cit., p. 145.

المقفاة. 3) عددُ الكلمات المقفاة. 4) نوعيـةُ العنصر اللغوي الموضوع في القـافيـة الذي يشرط الدلالة بطريقة نوعية».[135]

والوظيفة الثانية التي يدلي بهـا لُوتْمَـان منحصِرةٌ في الكلمـة ـ القـافيـة، وبهـا تتعلق قبل غيرها، وهو ما يعبر عنه قائلاً :

«تُعرّي القافيةُ العديدَ مِنَ الحدود الدلاليةِ المحـايـدةِ للكلمـةِ في الاستعمـال اللغوي العادي، وتحوّلها إلى خصائص مُميَّزة للمعنى، محمِّلةً إياهـا بـالخَبَرِ والمعنى. وهـذا ما يفسر التركيزَ الكبيرَ لمعْنَى الكلمات الموضوعَـةِ في القـافيـة، وهو مُلاَحَـظٌ منـذ القديم في الأعمال المُخصَّصَة لعلم البيت».[136]

وتوضح لنـا هـذه الوظيفـة كيف أن الكلمـة، التي تحتل مـوقـع القـافيـة، تتحـول حَمُـولتُهـا الإخبارية والمعنوية فتصبح مشحونةً أكثر مما كانت عليه في موقعها الاعتيادي خارج انـدمـاجهـا بالوقفة الوزنية. وهنا يلتقي لوتمان مع جُونْ كُوهِن الـذي يرى أن هـذه الحَمُولـة تتـأتى من مَوْقِع القافية، في نهاية البيت، فنهاية البيت هي التي تصعد الحمولة الإخبارية والمعنوية للقافية وليس العكس كما كان سائداً في الشعرية القديمة، أكانت عربية أم غربية.

وتنسحب الوظيفةُ الأُولى على البيت كما على سائر القصيدة، فتكون القـافيـةُ نتيجـةَ البنـاء الحركي للبيت بتمامـه، ومـا يُحقق الحركيـة هو الصراع بين الحركـة التصـاعـديـة للكلمـة الأُولى والحركة التنازلية للكلمة الثانية، وبهذا تتدخّل القـافيـةُ في تنظيم العلاقـة المُركّبـة بين الوحـدات المؤسسة للبيت. ولذلك فإن «القوافي الجيّـدة كـانت في بعض الحـالات لاَ فَقَـطْ صَنِيع الشِّعْرِ، بل الموضوع ذاته للقصيدة».[137]

والاختلاف بين الوظيفتين نوعِيٌّ أيضاً. فـالثـانيـة تنْزع لإبراز تصعيـد الحمولـة غير المعتـادة للكلمـة ـ القـافيـة، من حيث الإخبـارُ والمعنى، أمـا الأُولى فتفعل في جَسَـدِ البيت ككُلٍّ، ثم في جسد القصيدة برمتها، حين تكونُ موحـدةَ القـافيـة، كمـا هي القصيـدة العربيـة في نمطهـا الأُولي وفي نموذجها التقليدي الحديث.

وتنظِيمُ العلاقة بين وحدات البيت وبين أبيات القصيدة معناه أن القافية ليست محـايِـدةً في بناء دلالية البيت، والشعر عامة، فهي تُزَوْبع المَعَانِي القبْلِيّة التي يذكّرنا بها ابن طباطبا، فيما هي توجّه النصَّ نحو معنى آخر مهما كـان خـاضعاً لتصميم شمولي سـابق على الشروع في بنـاء النص، تبعاً للأغراض في القصيدة العربية القديمـة والتقليـديـة منهـا على السواء. زوبعـةُ القـافيـة للمعنى

136) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

137) المرجع السابق.، ص. 145.

القبلي من نتائج الصراع بين المطالع والمقاطع، وهو ما أشار إليه تينيانوف قائلاً : «..إضافةً إلى أن دَوْر القافية لايجب أن يَفهم كمشوّه للمجموعات اللفظية المُرَكَّبة، ولكن كُمَشَوّه لتوَجُّه الخطاب».(138) فالخطاب ينحاز لخطٍّ مسارٍ مُغاير تكون القافيةُ مِنْ بين مُحَدّداته.

يمكننا، إذن، قراءة القافية في استهلال القصيدة التقليدية، كمقدمةٍ لتحديدها وتحديد وظيفتها في المتن التقليدي. وهذه القراءةُ هي في الوقت نفسه إعادةُ بناء لتصوُّر القافية ضمن شبكة أُوسع هي البنيةُ العروضيَّةُ في التقليدية العربية. قراءتان متفاعلتان، كل منها يضيء لغيره جوفَه المُعتِم، من غير أن يَتِيه فيه نهائياً.

إن قَبولَنا لقراءة البيت في ضوء بِنْيَتِه المكتوبة يُيَسّر علينا ضبطَ بناء القافية في البيت الشعري التقليدي (راجع 3.4)، لأن هذه البنية أساسية في إبراز دور القوافي المساوية التي لا توليها البنية الصوتية مكاناً ملائماً. كنا من قبل (راجع 1.3.1.II.) صنّفْنَا استهلالاتِ نماذج عيِّنة المتن التقليدي إلى مُصَرَّعَةٍ وغيرِ مُصرّعة. والتصرّيع يقوم على قافية مُسَاوِيَّةٍ لا مكان لها إلا في نهاية الصدر تتجاوب مع القافية النهائية، فيما غير المصرّعة تتوجه في بناء القافية على غير هذا القانون الجُزَيْئِي. لقد بَنَى الشعراء العرب القدماء قافيةَ البيت بطرائق عديدة، منها ما كشف عنه الشاعريون العرب القدماء ومنها ما نزال بحاجة للكشف عنه. ونتوفر على رصد بعض هذه الطرائق مُثْبَتة منذ قدامة إلى السجلماسي. فالأول يتناول التوْشِيح والإيغال والثاني يفصّل الحديث في التصدير. وبالعودة إلى نماذج عينة المتن نلاحظ أن استهلالاتها أقرب إلى تصنيف قدامة منها إلى تصنيف السجلماسي، ولهذا دلالته. وبذلك نجد من الضروري إرجاعَ كثير من الصور البلاغية إلى حقل العناصر العروضية، وقد كان هُوبْكنْز يُسمّي القافية بأنها صورةٌ صوتيةٌ كذلك،(139) لأن هذه العناصر عاملٌ من عوامل بناء البيت قبل أن تكون باعثة على الإلذاذ والانفعال، وفي هذا الصدد يقول تينيانوف :

«إن تصور «الانفعال الفني» تصوُّرٌ هَجين لأنه يُغَيِّرُ وجهة النظر، ينقُلُهَا من الانفعال التجْرِيبيِّ إلى تصوُّرِ «الجودة الفنِّية»، ومرة أُخرى يؤدي بنا هذا التصوّر، الذي علينا قبل كل شيء تحديده، إلى وَقائِع البناء. ففي هذه الوقائع وفي هذه الشرائط للبناء علينا أن نبحث عن الجواب عن المسألة التي تهمُّنَا».(140)

(138) المرجع السابق،، الصفحة ذاتها.

(139) Roman Jakobson, **Essais de linguistique générale**, op. cit., p. 221.

(140) Iouri Tynianov, **Le vers lui-même**. op. cit., p. 80.

والايغال يعرفه قدامة على هذا النحو :

«ومن أنواع ائتلاف القَافية مع سائِر البيت : الإيغالُ، وهو أن يأتيَ الشاعرُ بـالمعنى في البيت تماماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صُنْعٌ. ثم يـأتي بها لِحَاجَةِ الشعر، في أن يكون شعراً، إليها، فيـزيـدُ بمعنـاهـا في تجْـويـد مـا ذَكَرهُ في البيت».(141)

ويقدم لنا قدامة في الصفحة ذاتها بيت امرئ القيس :

كـأنَّ عيـونَ الـوحْش حـوْلَ خِبَـائِنَـا وأرجُلنَـــا الجَــزْعُ الـــذي لم يُثقَّبِ

ثم يعلق عليه في الصفحة الموالية :

«فقـد أتى امرؤُ القيس على التشبيـه كـاملاً قبل القـافيـة، وذلـك أن عيون الـوحش شبيهةٌ بالجزْع، ثم لما جاء بالقافية أوْغَلَ بها في الوصف ووكَّدَهُ، وهو قولـه : الـذي لم يُثقَّبِ، فـإن عيون الوحش غيرُ مُثقَّبـة، وهي بـالجَزْع الـذي لم يثقَّبْ أدخـلُ في التشبيه».

وطبيعي أننا لا نقبل بالوظيفة التي يعطيها قدامـة للإيغـال من حيث اعتبـار القـافيـة مجردَ ضرورةٍ شعرية تزيينيـة، فيمـا نـأخـذ بِمَـا يقولُـه عن البنيـة. بمعنى أن التركيب في كل بيت من الأبيات التي بهـا إيغـالٌ يمكن أن يستغني عن صنع الإيغـال، ولكن النمـط الأولي للبيت الشعري العربي لا يقبـل بهـا (كمـا هي غير مقبـولـة في النمـط نفسـه للبيت خـارج الشعر العربي، ومنـه الأوربي) فيجبرُها الوزن على الامتداد إلى أن يُحقِّق وقفتَه من غير إخلالٍ بقانون استقلال البيت، أي ببقـاء الوقفـة التركيبيـة متحققـة، وهو مـا يضن للبيت انتمـاءه إلى النمـط الأولي بتوفّره على الوقفات الوزنية والتركيبية والدلالية. ووظيفةُ القـافيـة، كمـا ذكرنـا من قبل، تتجسَّـدَنَ في تنظيم علاقة الصراع بين التركيب والوزن، وما الإيغال، في هـذه الحـالـة، سوى تعـالقٍ بين القـافيـة ومـا قبلهـا، يوسّع ويمـدّد التركيبَ من غير أن يكون هنـاك بترٌ. ويستتبـع تـوسيـعُ وتمـديـدُ التركيبِ توسيعَ وتمـديـدَ المعنى، وبِـه نفرق بين الإيغـال والتضمين. وإلى هـذه الخصيصـة الأخيرة يتطرق جمال الدين بن الشيخ عند تحليله للإيغال فيقول :

«تأخذ الكلمة ـ القـافيـة منـذُ ذاك مكـانـاً في ربْـطٍ أخير : كـأن تكون تـشبيهـاً أو اعتراضـاً أو استعـارة أو طبـاقـاً الخ، أو تلتحق فقـط بـالقول في نوع من المبـالغـة.

(141) قدامة، نقد الشعر، م.س.، ص. 192.

وسواء أكانت صيغةً اسمية أو فعلية فإن بإمكانها احتلالَ جميع الوظائف والانضمام لأي من التركيبات المكونة للبيت، وهو ما يسمح بنحْوِيَتِهَا، وقد رأينا ذلك».[142]

والمبدأ الذي قادنا لنقد وظائف الإيغال لدى قدامة، من حيث كونه حِلْيَةً أو حشواً، هو نفسه الذي يجعلنا ننزع عنه المُبَالغة كوظيفة مُهَيْمِنة كما قال بذلك ابن رشيق،[143] لأن تصوّر البيت كبناء حركي يستوعب أكثر موقعَ القافية. والبناءُ التركيبي يتعاضد مع البناء الوزني تبعاً لهذا المنظور.

لقد لخص حازم القرطاجني رأيَي السابقين واللاحقين من القدماء بخصوص علاقة القافية بالبيت. فمنهم من كان يوجب بناء أول البيت على القافية، ويستشهد بأبي تمام حين يعتمد التصريع،[144] وإلى هذا الرأي يستريحُ ابن خلدون أيضاً، ومنهم من كان يقول ببناء القافية على أول البيت، ويشذّ ابن رشيق عن ذلك بفصله بين الشطرين في البناء.[145] ونحن لا نُفضّل رأياً على آخر، ما دام الشاعريون العرب القدماء لم ينتبهوا إلى أن القافية، كما الوزن والوقفة، عنصر عروضي سابق على بناء البيت، كما أنه ذو علاقة متفاعلة مع العوامل الأُخرى، وخاصة الوزن والقافية، من ناحية والوحدات اللغوية من ناحية ثانية، وهو ما يفضي لبناء حركي للبيت. **وبهذا تكون القافية عاملاً من عوامل الإيقاع**، وعنصراً من عناصر العروض، تخضع لنظام يعطيها هيئة بِنْيَة. وهكذا نصبح أمام بنية عروضية لا أمام عناصر متجافية أو متنافرة يشتغل كلٌ منها باستقلال عن غيره، فبقدر ما تبْنِي القافيةُ السلسلةَ اللغويةَ في البيت، كخطاب، بقدر ما يَبْنِيهَا الوزنُ والوقفةُ. وفصْلُنا بين العروض والإيقاع مؤشر على القضايا النظرية والإجرائية التي نقرأ النص من خلالها، وبالتالي على الخصيصة المركّبة لبناء كلٍّ من البيت والقصيدة على السواء، وهو ما سنتفرغ له الآن.

2.2. الإيقــاع

نادراً ما تعرض الشاعريون العرب القدماء للإيقاع في الشعر، وقد تناولوا مقابل ذلك كلاً من العروض والقوافي، وضمن هذه الندرة نعثر، مثلاً، على قولة لابن طباطبا جاء فيها :

«وللشّعْر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوَابه ويَرِدُ عليه من حُسن تركيبه واعْتدال أجزائه. فإذا اجتمعَ للفهْم مع صِحّة وزْنِ الشعر صحةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ فَصَفَا

142) Jamal Eddine Bencheikh, **Poétique Arabe**, op. cit., p. 200.

143) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ص. 279.

144) حازم، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص. 283.

145) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص ـ ص 209 ـ 210.

مسمُوعه ومعقُولُه من الكدَر تمّ قَبولُه له، واشتمالُه عليـه، وإن نَقَص جزءٌ من أجزائـه التي يعمل بها وهي : اعتُدال الوزن، وصوابُ المعنى، وحسنُ الألفاظ، كـان إنكـار الفهم إيّاه على قدر نُقْصَانِ أجزائه».(146)

ثم نجد السجلماسي أيضاً يتحـدث بـإيجـاز أكثر عن الإيقـاع من خلال تعريفـه للشعر الـذي يقول فيه :

«الشّعْرُ هُوَ الكلام المُخَيَّل المؤلفُ من أقوال موزونةٍ متسـاويـةٍ وعنـد العرب مقفـاة، فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد إيقاعي».(147)

إن تعريف ابن طباطبا أشمل من تعريف السجلمـاسي لأنـه يربطـه بحُسن التركيب واعْتِـدال الأجزاء، ومع ذلك فإن التعريفين معاً يعودان بالإيقاع إلى الوزن، ومنه إلى الشعر.

أما في التقليد الأوربي فإن هناك تصوراً عاماً للإيقاع نسج منـه الخيـال الجمـاعي أسطورةً منذ القديم، وما يزال مُهَيْمِناً على التعريفـات النظريـة الحـديثـة، وهـذا التصور هو الـذي لخصـه بِنْفِنِيسْتْ على النحو التالي :

«إن معنى الإيقاع كان قد استُعِير من الحركات المنتظمة لِلأَمْوَاج. هو ذاك مَا كانَ يُعلّم منذ أكثر من قرن، في بدايات النحو المقارن، وما زِلْنَـا إلى الآن نُكَرّره. ومـا هو، بالفعل، الشيءُ الأكثر بساطةً وإرضاءً ؟ لقـد تعلّم الإنسـان مبـادئ الأشيـاء من الطبيعـة، وقـد ولّـدتْ حركـةُ الأمـواج في ذِهْنِـه فكرةَ الإيقـاع، وهـذا الاكتشـاف الأساسيّ مثبتٌ في المصطلح ذاته».(148)

ولربما كان الشاعر الفرنسي سَانْ جُون بِّيرس من بين الـذين جسّـدَنُوا هـذا التصوّرَ العـام في كتاباتهم، فهو الذي كتب سنة 1953 :

«يبدو لي أن فلسفة «الشـاعر» نفسَهـا يمكن أن تؤَول أسـاسـاً إلى عتيق «الإيقـاعيـة الأوليـة» rheisme لـدى الفكر القـديم ـ كفِكْرة فلاسفتِنـا السـابقين على سقراط في الغرب. وعروضُه الذي نَعْزُوه أيضاً للبلاغة لا يتغيّا سوى الحركة، في جميع منابعها الحيـة الأبعـد عن أي تـوقّـع. ومن هنـا تـأتي الأهميـةُ الشمـوليـةُ للبحر بـالنسبـة للشاعر».(149)

146) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، م.س.، ص. 21.

147) السجلماسي، **المنزع البديع**، م.س.، ص.407.

148) Benveniste, **Problèmes de linguistique générale**, T 1. Coll. Tel, Gallimard, 1986, p. 327.

149) المرجع السابق.، ص. 525.

وشيئاً فشيئاً نـأخـذ في توسيع مجـال التمييز بين العروض والإيقـاع، ويمكن أن نفيـد من طُومَا تْشِيفْسْكِي في رصد هذا المجال، فيكونُ :

«الاندفاعُ الإيقاعيُّ مختلفاً عن الوزن لأنـه، أولاً أخفّ بكثير من صرامـة الوزن، فهو لا يحـدد الاختيـارَ المطلقَ للأشكـال الخـاصـة (التفـاعِيلَ ونوعيتَهـا) ولكن تفضيـلُ أشكالٍ على أخرى؛ وثانياً ينظِّم الاندفاعَ الإيقاعيَّ لا الظواهرَ المتحققـةَ في الحقل المضيء للوعي والمتجسِّدِنة على هذا النحو في العروض التقليدي فقط، ولكن أيضـاً كلَّ تركيب للظواهر التي لها قيمةٌ جمالية، مهما كان الإحساس بها غامضاً؛ وثـالثـاً لأن الشاعر، وهو يخضع للاندفاع الإيقـاعي، يقلّ احترامُـه للقواعـد التقليـديـة إلى الحد الـذي لا يسعى فيـه لتنظِيم الخطـاب وهو يتَّبع قوانينَ إيقـاع الكلام، قوانينَ أهمّ للمـلاحـظ بكثير من تحليـل الضـوابـط العروضيـة وقـد آلتْ إلى الترسّـخ والتحجُّر».[154]

لقد فطن الشـاعريون العرب القـدمـاء إلى الإيقـاع عن طريق الإحسـاس بفعلـه الهَتُوك وهم يتحدثون عن «الماء» و«كثرة الماء»، هذا العنصر السري الـذي لم يخطئـه شـاعريونـا منـذ ابن سلام الجمحي حين أرجع المفاضلة بين النصوص الشعرية إلى ما هو غيْرُ قـابلٍ للتقْعِيـد،[155] وهو أيضـاً عجْزُ حازم القرطاجني عن الدّرَايَةِ به في قوله، هادماً كل نِيَّة وقصْدِية :

- «وقـد تعْـدِم هـذه الصفـات أو أكثرهـا من الكَلِم وتكون مع ذلـك متلائمـة التـأليف **لا يُـدْرَى** من أين وقع فيهـا التلاؤم ولا كيف وَقَع، ليس ذلـك إلا لِنِسْبَةٍ وتشـاكُـل يعْرِض في التأليف لا يُعبَّر عن حقيقته ولا يُعلم كُنهُه، إنما ذلـك مثل مـا يقع بين بعض الألحان وبعْضٍ وبعضِ الأصباغِ وبعْضٍ من النسبة والتشـاكل **ولا يُـدْرَى** مِنْ أين وَقَعَ ذلك».[156]

وما يزال الإيقاع عصيّاً على الوضوح إلى الآن كمـا يعترف بـذلـك هنري ميشونيـك، سليل تينْيانُوف وبنفِنيسْت على الخصوص.[157]

الإيقـاعَ أوسـعُ من العرُوض ومشتمـلٌ عليـه،[158] وخطـأ العروضيين التقليـديين، من عرب وغيرهم، هو عدمُ إدراكهم لاتّساع الإيقاع وخصيصته في آن. وخطأ القدماء مسترسل لدى حديثين،

154) المرجع السابق،، ص. 166.

155) راجع ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، م.س.، ص. 5 ـ 7.

156) حازم، القرطاجني، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص. 223 والتشديد من عندنا.

157) Henri Meschoninic, **critique du rythme**, op. cit., p. 217.

158) المرجع السابق،، الصفحة ذاتها.

شاعريين وبلاغيين ودلائليين، شجرة نسب جديدة أخذت تتأسس ممتدة من بنفنيسْتْ إلى ميشُونيك، مروراً بأعلام ومدارس، لقلب التصور العام الذي تعود تقاليدُه الحديثة إلى رومانسية كولريدج القائلة بأن الوزنَ خصيصةٌ عضويَّةٌ للغة، وهو ما عثر على مفهوم اللغة التي تستحوذ على الإيقاع: فاللغة هي الأسبق في بناء النص الشعري، «هي التي تتعرف على ذاتها وتتذكر ذاتها».[159] وهو مفهوم خليط من الهيدجيرية والتحليل النفسي سيعارضه ياكبسون، والشكلانيون الروس عامة، حيث تصبح «نظرية التلاؤم المطلق للبيت الشعري مع روح اللغة» منذورةً للهدم من خلال تصور مغاير هو «العنف المنظم الذي يمارسه الشكل الشعري على اللغة».[160]

هكذا يتحول «تخيُّر اللفظ» في نظر القدماء مشروطاً بالنسق، ويكف اللفظ عن أن يكونَ ذَرة مغلقة على ذاتها، كما يكف الشكل عن أن يكون سابقاً على المعنى، وكل شيء يتم عبر الخطاب وداخله. ويُؤَالف ميشونيك بين نقده للنظريات القديمة والحديثة فيما هو يبني نظرية الإيقاع قائلاً :

> «كلُّ شيء يتم كما لو أن الإيقاع ـ أي ترتيب وتنْظِيم الدّلاَلِيّة ـ كان شكلاً سابقاً على المعنى، كَما النحوُ شكلٌ سابقٌ على اللغات. ولكن في الخطاب ـ النسق فقط يمكن للإيقاع أن يكون هذا النسق. ولهذا يتعيَّن فصلُ الإيقاع في اللغة عن الإيقاع خارج اللغة حتى يظهر أن خصيصتَه لغةٌ لا توجد إلا في الخطاب».[161]

هو الإيقاع نسَقٌ للخطاب، لا خصيصةَ كلمةٍ مُفْردة، ولا قبْلياً على الخطاب. في الخطاب وبه يُوجَد. وبتعدد الخطاب يتعدد الإيقاع. ولا يتعلق الأمر هنا أيضاً «بتعدد الإيقاعات، ولكن بتعدد الإيقاع. أي إهمال الإيقاع كمبدإ وحيد، كوني، متماه مع ذاته».[162] وسببُ ذلك أن الإيقاع «مرورُ الذات في اللغة، مروُر المعنى، أو بالأحرى مرورُ الدلالية، مَا يصْنَعُ المعنى، في كل عنصر من عناصر الخطاب إلى أن يبلُغَ كلَّ صائتٍ وكُلّ صَامِت»،[163] ويظل «الإيقاع، كما الرغبة، مجهولاً من قبل ذات الكتابة. وهذه الذاتيةُ ليسَتْ هي المتحكمة فِيه. ولهذا يتجاوز الإيقاعُ البحرَ الشعريَّ».[164]

159) المرجع السابق.، ص. 217.
160) المرجع السابق.، ص. 218.
161) المرجع السابق.، ص. 115.
162) المرجع السابق.، ص. 146.
163) المرجع السابق.، ص. 225.
164) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

وتصوّرٌ كهذا للإيقاع يتوجه مباشرة نحو تفْكِيكِ النظريات الحديثة، الشعرية والبلاغية والدلائلية، من حيث كونُها تنطلق جميعُها من الدليل الذي يعطي الأَسبقية للغة على الخطاب، مما يختزل الذات في تعريف نحوي :

«إن اللغة، في نظرية الدليل، هي الأُولى، والخطاب هو الثاني. ولا يمكن أن يكون الأمرُ غيرَ هذا. والخطابُ فيها استعمالٌ للأَدلة. اختيارٌ، سلسلةُ اختيار ضمن نَسَقِ الأَدلة الموجودة قبْلياً. ولا يمكن للذات الكاتبة، في علاقتها باللغة، أن تمْتَلك غير تعْريفٍ نحويٍّ : تعريفٍ مُستمَدٌّ من الاختيار. من هنا مصدر الأُسلوب والأُسلوبية».[165]

2.2.2. الإيقاعُ والدّلاَلِية

نصل، من خلال هذا النقد، إلى أن التصور القديم يجعَلُ الإيقاع شكلاً مُعَارِضاً للمعنى، شكلاً فارغاً تمتلئ به الأَدلة الحاملة لمعناها قبل تفاعلها مع الإيقاع، فينغلق الإيقاع، وفق هذا التصور، في العروض، فيما «الإيقاع، كتنظيم للخطاب، أي للمعنى، يضع من جديد في الدرجة الأُولى البداهةَ التجريبيةَ بأن ليس هناك مِنْ مَعْنىً إلا عن طريق الذوات ولأَجْلها»،[166] ومن ثم فإن «الإيقاع هو بالضرورة تنظيمٌ أو تجلٌّ للذات في خطابها».[167] وليس المقصود بتنظيم الخطاب في هذا السياق إلا إنتاج الدلالية، أي طريقة إنتاج المعنى و«ما يهم هنا هو طريقة بلوغ المعنى وليس المعنى. فالبحث عن المعنى بمفرده، مستقلاً عن طريقة بلوغ المعنى، أو عن البِنْيَات، هو البقاء مقدماً في مستوى الدليل».[168]

ولن يعود بمقدورنا، بعدُ، أن ننصاع لنسيان الإيقاع في الشعرية العربية القديمة، أو استدامة عدم التفكير فيه، كما لن ننصاع لنظرية الدليل، بجميع صياغاتها وفرضياتها الحديثة، لأن «الإيقاع لاينضاف لشيء يمكن لوجوده الذاتي أن يكون في راحة قبل حادثةِ حركةِ ارْتِجَاجِه، رقْصِه، وذبْذَبَتِه».[169] وبهذا أيضاً ننتقل من شعرية اللغة إلى شعرية الخطاب، أي أن اللغة في الشعر متورطة في الإيقاع، به تنجذب نحو حركيتها، وهو ما يكسب الإيقاعَ وظيفتين مركزيتين :

165) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

166) المرجع السابق.، ص. 71.

167) المرجع السابق.، ص. 71.

168) Henri Meschonnic, Qu'entendez – vous par oralité, in **langue Française,** N° 56, 1982, p. 10.

169) Michel Deguy, Notes sur le rythme ou comment faire un impair, in **langue Française,** N° 56, op. cit., p. 15.

1) **الوظيفة البنائية** : يتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسَارِها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد. وللشاعري تِينْيَانُوف أهميته التاريخية في الصدور عن هذا التصور، وهو يرى أن «تصور الإيقاع كنسق، كإيقاع معزول عن دوره الوظيفي، ليس ممكناً على العموم إلا إذا وضعنا الإيقاع منذ البداية، موضع وظيفته، كعَامِلٍ بَانٍ».[170]

2) **الوظيفة الدلالية** : وهي ملازمة للأُولى ومُترتِّبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناءٌ لدلاليته ولطريقة إنْتَاجِ مَعْنَاه. فليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاعٌ يُنْتِجُ المعنى خارج الخطاب. «إن الإيقاع هو المعنى» كما يقول ميشونيك،[171] وهو ما كان تينيانوف قد استند عليه في نظريته للبيت إذ «تَقدّم السلسلةُ الإيقاعيَّةُ للبيت نسقاً للشرائط التي تمارس تأثيراً متفرداً على الخصيصة الرئيسَة والخصائص الثانوية للمعنى، كما تمارسُه أيضاً على الخصائص المُتَمَوِّجَة».[172] لا حَيَادَ إذن في دلالية النص وطريقة إنتاج معناه. ولكن المعنى، كما الذات الكاتبة، والإيقاع، تاريخانية جميعاً. لا مطلقَ ولا متعاليات.

□□□

إن هاتين الوظيفتين المركزيتين مُسْتخلصتان من خطوتنا الأُولية نحو مُمْكِن التصور للنصّ الشعري، وهما في الوقت نفسه سَفَرٌ نحو تمييز العلاقة بين العروض والإيقاع من ناحية، وعلاقة الإيقاع بالدلالية من ناحية ثانية، والتباين بين التصوّر الشعري والتصوّر الدلائلي. ينضاف إلى جميع ذلك خروجٌ على مفهوم البيت للوصل بين الإيقاع والخطاب. بهذا الخروج نتهيأ للانتقال من رصْدِ بنية البيت إلى تحليل النص بكامله، لأن النصّ هو مجَالُ بِنَاء الإيقاع. لقد أسعفنا العروض في ضبطِ بنية البيت، والارتفاعُ بالتحليل من العروض إلى الإيقاع يتوقف على اختراقِ تصوّراتٍ تحولتْ إلى حواجزَ إيستيمولوجية. فليستمرّ الرّحِيل.

170) Iouri Tynianov, **Le vers lui-même**, op. cit., p. 69.
171) Henri Meschonnic, **Critique du rythme**, op. cit., p. 73.
172) Iouri Tynianov, **Le vers lui-même**, op. cit., p. 94.

الفصل الثالث

بين الدلالية ودورة الزمن

1. مسار التحليل

هيأ لنا الفصلان السابقان إمكانية ضبط أُطرٍ نظرية جزئية بها تحتمي التقليدية وترفع سياجها. هناك بحثتْ عناصرَ عن مفاهيم وتصورات. وطبيعيٌّ ألاَّ يكون ما نظرنا له وحللناه مستنفداً لكل ما يبني النص. ذلك ما صرّحنا به منذ المقدمة. ولكن خطوط المسار متضمنة فيها أيضاً. لنا في هذا الفصل مباشرة تحليل عناصر أوسع وتفاعلات أعقد من خلال إنتاج النص، وعيّنة النماذج المحدودة، لدلالية دورة الزمن. ولن نكون هنا، أيضاً، مغرورين بإمكانية إخضاع كامل النّص وتعدديته للتحليل. ضرباتُ النرْد وحدها تتملّك أسرار المسالك والرغبات. خُطوة تتفتّحُ أمامها خُطوات. خُطوة تحتجز في ليلها خُطوات. من يدري ؟

1.1. البيْتُ والقصيدَةُ

نطل الآن على القصيدة بكاملها، والرحلةُ غير معلومة النهاية. لها محطاتٌ ومرابطُ (كمرابط خيل المسافرين). وللطرق التواءاتُها وتقاطعاتُها، تصاميمُها ومتاهاتها. من البيت إلى القصيدة ليس تعريفاً للقصيدة بدءاً من البيت، بل هو قلْبٌ لهذا التصور، أي تعريف البيت من خلال القصيدة. فنَسْجُ البيت مُبَنْيَنٌ على نسْج القصيدة، كما القصيدةُ مُبَنْيَنَةٌ على نسْج البيت. تعريفُ البيت من خلال القصيدة أساسُه التفاعل بين الجزء والكل. يبني النصُّ البيتَ كما يَبْني البيتُ النصَّ. بهذا نفهم ابن طباطبا حين يتعرّض لتعريف الشعر : «وينبغي للشاعر أن يتأمل تعريفَ شِعره، وتنسيقَ أبياته. ويقِفَ على حُسْنِ تجاوُرِها أو قُبحِهِ فيلائمَ بينها لتنْتَظِم له مَعَانيها، ويتَّصِل كلامُه

فِيهَا..»،[1] أو كما يلخص رأيَه في مسألة التأليف فيقول :

«... بل يجبُ أن تكون القصيدةُ كُلُّها ككَلِمَةٍ واحِدَةٍ في اشتباه أَولها بآخرها، نسجاً وحُسْناً وفَصَاحةً، وجَزالةَ ألفاظ، ودقةَ معانٍ وصوابَ تـأليفٍ، ويكونَ خروجَ الشـاعر عن كُلّ معنىً يصنعُه إلى غيرِه من المعاني خروجاً لَطيفاً على ما شرطْنَـاهُ في أول الكتاب، حتى تخرج القصيدةُ كأنها مُفرَغةٌ إفراغاً، كالأشعارِ التي استشهدنـا بهـا في الجوْدة والحسْن واستواء النظم، لا تتناقض في مَعـانيهـا، ولا وَهْيَ في مبـانيهـا، ولا تكلّف في نسجْها، تقتضي كلُّ كلمة مَا بعدها، ويكون ما بعدهـا متعلقـاً بهـا مُفْتَقِراً إليها».[2]

إن تجاوب الأبيات بينها هو ما نحتفظ به من هذا الرأي، والتجاوب أساسه النسج، وهو أيضاً ما تنهجه الشعرية الحديثة النقدية، بعد تصفيـة الحسـاب مع الأرضيـة المتعـاليـة التي ينحفر فيهـا خطـاب الشعريـة التقليـديـة، العربيـة وغير العربيـة. فبِينْوَا دُوكُـورْنِيلْيِي يستـوعب قلْبَ العـلاقـة التقليدية، والمستمرة إلى الآن في أكثر من شعرية غربيـة، ضمن استراتيجيـة بنـاء تصور عـام يعبر عنها كما يلي :

«إن التعريف الـذي يُعطيـه العروضيـون المُسَمُّـون بـالتـوليـديين للبيت كـ«مُنْجِزٍ» **لخطـاطـة مجردة** هو، إذن، غير كـافٍ، مـا دام أنـه لا يكفي للعبـارة كي تُصْبِح بيتـاً، أن «تُنْجـزَ»، على سبيـل المثـال، «الخطــاطــةَ المجردةَ س س س س» (ذات الأربعة مقاطع)، ومن الضرورة إتمام هذا التعريف بإضافة أن عليها ـ وهذا هو المهم ـ أن تُنْجزَ الخَطاطةَ العروضيةَ نفسَها للأبيات المجاورة. وأخيراً فإن مفهوم الخطاطة المجردة هذا هو هنا غير مفيد، ما دامت الفكرة القائلة بأن الأبيات «تنجز **خطاطةً مجردةً واحدةً**» ليست إلا نتيجةً آلية لفكرة أن لها **خصيصةً واحـدةً**، وبـالتـالي نفسَ عـدد المقـاطـع. ليس للبيت أن «يُنجـز» خطــاطــة قبْليــة في سماء الأفكــار والأوزان، لأن البنية العروضية **محايثة** للنص، بصفة عامة».[3]

هو قلْبٌ نظري يتناول تصوُّرَنا للشعر ذاته، وقد اتبعت الشعريات التقليدية، عربيـة وغربيـة، سُنّة تعريف الشعر انطلاقاً من البيت، والبيت من الوحـدات العروضيـة المجردة. ويسـاعـدنـا هـذا القلب النظري، وقد مهدنا له من قبل، في وضع نقطتين مركزيتين تحت المجهر :

1) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، م.س.، ص. 129.
2) المرجع السابق.، ص. 131.
3) Benoit de cornulier, **la théorie du vers**, op. cit., p. 39.

1 ـ أن البيت مستقلّ بقدر ما هو مُنْدَمِجٌ في نسق جميع أبيات القصيدة. فلا وجود له كَبَيْتٍ إلا ضمن كَامِلِ النص. بهذا الكامل يتميز وبه يتفاعل، أي أَنه «نتاجَ الثنائية». و يوضح هنري ميشونيك الالتباس لدى القدماء والحديثين قائلاً :

«إن العصورَ القديمة وقوةَ أسبقية العروضِ أدّتا إلى تقليدٍ شائع هو عدمُ اعتبار البيْتِ خطاباً. فمن كانوا يُعاملونه معاملةَ الخطاب كانوا ينْسَوْن أن الخطاب كان مُكَوناً من أبيات، ومَنْ كانُوا يعاملونه، نتيجةَ ودٍّ فعلٍ تقنيٍّ، كبيتٍ، كانوا ينسون أَنه خطاب. إنه نتاج الثنائية. ولكنه انْفلاَت شفّاف من حيث هو يبدو مُنْحجباً، فالبيت هو الإثنان مَعاً ولاَ سَبيل للانْفصَال بَيْنَهما».[4]

2 ـ أن الخطاطة المجردة، أي عددَ تفاعيل كُلِّ شكل من أشْكال البيت وبالتالي القصائد. قبْلية على البناء النصي، وهي كقَالَبٍ وزني، شبيهةٌ بالقالب النحوي المجرد، تتعرض أثناء بنْينة النص لرجّات لا قِبَل لمفهوم الزِّحَافات والعلَل على ضبطها فضلاً عن كونها تفسّر المسافةَ الفاصلةَ بين الخطاطة المجردة وتجسدناتها اللانهائية في النص. وما يفرق بين الخطاطة المجردة والبناء النصي هو عنصر الإيقاع، كدال للذات الكاتبة. الذي يتغير من قصيدة إلى أُخرى ومن شاعر إلى آخر. وبهذا يكون الإيقاعُ أوْسع من العروض ومشتملاً عليه. فهيمنة البحر الكامل في التقليدية، مثلاً، ليس إلا مؤشراً أولياً هو بحاجة لإيضاح تجسدُناته اللانهائية في قصائد كل شاعر من شعراء العيّنة أولاً، ثم في كل قصيدة من هذه القصائد ثانياً. هكذا ننتقل من البناءات القبْلية للإيقاع الشعري، أي مِنْ عَرُوضِه، إلى تجسّدناته النصية التي هي كتابةُ الذات وفِعْلُها في نصها.

2.1. مُنْطَلَقَاتٌ للتّقْطِيع

كان الشاعريون العرب القدماء يُلِحُّون على ضرورة وجود عناصر نصية في القصيدة الشعرية، كما كانوا يحرصون على تفصيل الحديث في هذه العناصر حتى يتم التواصلُ الجيّدُ بين القائل والمقول له، حسب أغراض القول. ومن بين هذه العناصر نعثر على الاستهلال (أو الابتداء)، والتخلص (أو الاستطراد)، والخروج والانتهاء. هذه لغةٌ واصِفَة لعناصر مُتباينة، وقد تكون متآلفة في آن، وذلك راجع إلى أن الشاعريين القدماء، من ناحية، اعتنوا بطريقة بناء البيت فالأغراضِ فالقصيدةِ، ورأوا للبناء ضرورةَ توفّر هذه العناصر. ولكنهم، من ناحية ثانية، لم يتّفقوا جميعُهم على

4) Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., p. 215.

اللغة الواصفة لهذه العناصر، ولنا أن نُراجع كلاً من أبي هلال العسكري وابن رشيق وحازم القرطاجني كنماذج متباعدة ليتبيّن لنا وضْع هذه العناصر ولغتها الواصفة.

ولنا أيضاً إلى جانب عناصر التأليف والبناء النصيين أمكنةُ التمفصلات النصية التي إليها يتم اللجوء عند بغية تقطيع القصيدة أيضاً. لقد شرعنا بتحليل الاستهلال، وهو ما يُوهِمُ بأننا نتبنّى طريقة القدماء في بناء القصيدة وتقطيعها، ويأتي التحليل ليلغي هذا الوهم. وها نحن نستعمل مصطلحاً ثانياً هو التمفصل articulation الذي هو مُصْطلح بِنْيَوِيٌ أساساً. ولئن كانت إجرائيتُه تتبدى على مستوى الجملة والخطاب، بل على مُسْتَوَى التأويل، فإنها تظل محدودةً مما يبعدنا عن اعتماده في تقطيع القصيدة.

قدمت الشعرية والدلائلية والأُسلوبية والبلاغة، في العصر الحديث، نماذجَ متباينة في تقطيع الخطاب الشعري وتحليله، وقد أفادت في مسْعَاها من اللسانيات، بمدارسها المختلفة، كما أفادت من التحليل النفسي وعلْم الاجتماع والانتربولوجيا. وهذه الأمكنة المتعددة، في العصر الحديث، لقراءة الشعر، وغيرِه من أنواع الخطابات، اقتربتْ أكثر من الحواجز المعرفية والابيستيمولوجية لتحليل الخطابات، ومنها الخطاب الشعري، بقدر ما فتحتْ إمكانياتٍ لم تكن في حوْزَة القدماء.

وقد شكّل الانتقال من ابستيمولوجية الدليل إلى ابيستمولوجية الدال تغييراً في مكان القراءة النصية واستراتيجيتها، كما أظهر هذا الانتقالُ الحواجزَ التي تحُول دون ضبط موْقع الذات الكاتبة، بِمَا هي ذات تاريخية، في عملية النص، وهي تتسرب إلى جميع عناصره عبر دالّها الفرديّ الذي يجسدُنه الإيقاع، فيسري في الخطاب نحو بلوغ دلالِيّتِه. والإيقاعُ هو الدال المهيمن على الدوال الأخرى، ونقتصر هنا على تعريف تحليلي نقدي في آن للإيقاع، يلخصه لنا ميشونيك على النحو التالي :

«أعرّف الإيقاعَ في اللغة كتنظيمٍ للسِّمَات التي بواسطتها تنتجُ الدوالُّ، اللسانيةَ والخارجُ اللسانية (في حال التخاطب الشفوي خاصة) دلالةً نوعيةً، مباينةً للمعنى المُعْجَمِيّ. وما أسميه الدلاَلِيّةَ هو القِيَمُ الخاصةُ بخطابٍ وخطابٍ واحد. وهذه السماتُ يمكن أن تتموْضَع في جميع «مستويات» اللغة : نبْريٌّ، وزْنيٌّ، معجميٌّ، تركيبيٌّ. إنها جميعُها تُكوّن تواردِيةً وتركيبيةً تُقْصِي مفهومَ المسْتَوى».[5]

إن الإيقاع مُوسّع، فلا يتوقف عند النّبر ولا عند التنْغِيم، كما أنه يغير دلالة الدوالّ في الخطاب التي تنتج فيه. ولربما كان الجديد، هنا، هو نقدُ مفهوم المستويات النصية، من نبْر

5) المرجع السابق، ص ـ ص. 216 ـ 217.

وعرُوض ومُعجم وتركيب، وقد ساد في مرحلة برمتها من التحليل البنيوي والدلائلي معا. فتقطيعُ الخطاب إلى مستويات ناتج عن التصوّر اللساني للخطاب الشعري، الذي يؤول إلى أدلةٍ تأخذ بنية جُملةٍ مستقلة بنفسها. والقول بأسبقية الدال، والخطابِ على اللغة، معناه ضرورة التخلي عن تقطيع الخطاب إلى مستويات في الوقت نفسه الذي يهيئ إلى مغامرة لا نمتلِكُ جُلّ أدواتِها «فلا نظريةُ الإيقاع، ولا نظريةُ المعنى، ولا نظريةُ الذات قد تأسَّستْ»[6]، ولذلك فإن «النظرية يجب أن تكون سَالِبَةً. إنها عندئذ تتعرض بالضرورة للخطرِ للأخطار».[7]

وإذا كان متْنُ التقليدية يخْضَع لتنظيم إيقاعي يشمل العروض ويتضمنه، فمعنى ذلك أننا أمام العروض المَقِيس، القَابل للعَدّ، وإلى جانبه السماتُ الأُخرى التي ليْسَتْ قابلةً للعد ولا للقياس، مهما حاولنا بلوغ أقصى درجاتِهما، وقد كان طوماتشيفسكي يقول سنة 1929 «إن مجال الإيقاع ليس مجالَ العدّ».[8]

3.1. تقديمُ أربَع قصَائِد

نخْتَارُ أربع قصائد من بين عيّنة المتن التقليدي للسفر معها في مغامرة التحليل. ويستند اختيارُنا لقصيدة واحِدَةٍ، من نماذج كل شاعر، إلى أن هذه القصائد تتكامل وتتمايز بينها في آن، كما أنها تحتفظ بتجاوباتها مع بقية نماذج العينة، ثم مع عموم المتن. والقصائد المختارة هي :

1 ـ تذكر الشباب، لمحمود سامي البارودي.

2 ـ نكبة دمشق، لأحمد شوقي.

3 ـ الدمعة الخالدة، لمحمد بن إبراهيم.

4 ـ يا دجلة الخير، لمحمد مهدي الجواهري.

ونثبت في نهاية هذا الجزء النص الكامل لجميع القصائد تيسيراً لمتابعة التحليل.

كُتبتْ هذه القصائد في مراحل شعرية متباعدة بالنسبة لمجموع الشعراء. فقصيدة البارودي من بين قصائد المنفى التي تآلفت في التأمل والتفجع، والثانية من القصائد الأخيرة التي كتبها شوقي بعد عودته إلى مصر من المنفى، ويعود تاريخ كتابتها إلى 1926 «وقيلت في حفل أُقيم لإعانة منكوبي سوريا بتياترو حديقة الأزبكية»،[9] وعلى العكس من ذلك فإن قصيدة محمد بن إبراهيم كُتبت في مرحلته الشعرية الأُولى، على إثر التعذيب الذي تعرّض له الوطنيون المغاربة،

6) المرجع السابق، ص. 78.

7) المرجع السابق، ص. 16.

8) المرجع السابق، ص. 215.

9) **الشوقيات**: ج 2، م.س.، ص. 73. وقد وردت «أُقيمت» في الأصل بدل «أُقيم».

وفي طليعتهم علال الفاسي، بعد مقاومة الظهير البربري سنة 1930، وقصيدة محمد مهدي الجواهري من قصائد المنفى أيضاً «نُظِمت شتاء عام 1962، وكان الشاعر يمر بأزمة نفسية حادة، إثر اضطراره إلى مغادرة العراق هو وعائلته، والإقامة في مغتربه في تشيكوسلوفاكيا، وكان ذلك في صيف عام 1961».[10]

وتنْتَمِي جميعُ هذه القصائد **لدورة الزمن**. الزمنِ الفردي والإنساني لدى البارودي، والزمنِ التاريخي والحضاري لدى شوقي، والزمنِ الاجتماعي والسياسي لدى محمد بن إبراهيم، والزمنِ الشعري والأَخلاقي لدى الجواهري. دورةُ الزمن، إذن، متراصَّةٌ في هذه النصوص، ولا عجب في ذلك، لأن التقليدية واجهتْ دورة الزمن في أبْعَادِهِ العديدة، وهو ما تجاوبت به مَعَ السلَفِيَةِ، في حقل الفكر، والإصْلَاح في الحقل السياسي.

هذه القصائد طويلة إجمالاً، طولها متفاوت، وترتيبها بحسب عدد أبياتها يعطي المرتبة الأُولى للجواهري بـ 165 بيتاً، والثانية لشوقي بـ 55 بيتاً، والثالثة لابن إبراهيم بـ 41 بيتاً، والرابعة للبارودي بـ 32 بيتاً. هو طول محصور في هذه القصائد، لأن لكل شاعر من هؤلاء مطولاتٍ كثيرة، ومع ذلك فإن الجواهري يظل باستمرار صاحب المطولات الكبرى، وقد كان محمد بن إبراهيم يقول عن نفسه إن له قصيدة من 3560 بيتاً يعارض بها لزوميات المعري،[11] ورمزية عدد الأبيات أقوى من وجود أو عدم وجود القصيدة.[12] وائتلاف هؤلاء الشعراء في طول أغلب قصائدهم جعلَ من الطول معياراً للقصيدة التقليدية، وهم في هذا يسْتَوْحُون الشعرَ العربي القديم، في الجاهلية وصدر الإسلام، وخاصة المعلقات التي هي شجرة نسب القصيدة العربية القديمة الطويلة. إلا أن الطول ليس له فقط دلالةُ العودة إلى القديم، بل هو عنصر من عناصر بناء دلالية الخطاب الشعري أيضاً. ومنذ البدء نعثر على تجاوب بين تصريع الاستهلال وطول القصائد لدى الشعراء التقليديين والشعراء القدماء، حيث يكون وضعُ هذين العنصرين في قصائد تُنتج دلالية دورة الزمن مشيراً، مرة أُخرى، لوظيفة التصريع في تعيين غرض القصائد المهمات كما قال ابن رشيق، وفصلنا فيه الحديث (راجع 2.3.4.II) وهنا أيضاً نكون أمام عنصر آخر من عناصر بناء القصيدة ودلاليتها. لنُؤجّلْ ذلك قليلاً.

10) **ديوان الجواهري**، ج 3، م.س.، ص. 279.

11) أحمد الشرقاوي إقبال، **شاعر الحمراء في الغربال**، م.س.، ص.91.

12) يقول الشرقاوي : «ولم أسمع من لزومياته طوال خمسة عشر عاماً غير هذه الأبيات الأربعة» ثم يضيف «إني لست منكراً أن يكون صاحبي قد عقد النية على تلك المعارضة وشرع في إنفاذها، ولكني - علما بحال الشاعر - منكرٌ أن يكون قد بلغ في معارضتها إلى هذا العدد الضخم من القوافي». المرجع السابق.، ص. 92 - 93.

كان العرب القدماء، شعراء وشاعريين، مُهتمّين بطول النص وقِصَره، لأن لهذا العنصر وظائف نصية، وله كذلك أثرُ التاريخ الشعري. ولدينا ثبتٌ لجملة من الآراء جمَعَها صاحبُ العمدة فقال :

«حدثنا الشيخ أبو عبد الله عبد العزيز بن أبي سهل رحمه الله تعالى، قال : سُئل أبو عمرو بن العلاء : هل كانت العرب تُطيل ؟ فقال : نعمْ ليُسمَعَ منها، قيل : فهل كانت تُوجز ؟ قال : نعم ليُحْفَظَ عنها. قال : وقال الخليل بن أحمد : يطول الكلامُ ويكثُر ليُفْهَم، ويوجزُ ويختصرُ ليُحفظَ؛ وتستحبُّ الإطالةُ عند الإعْذَار، والإنْذَار، والترهيب، والترْغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زُهير، والحارثُ بن حلزة، ومن شاكلَهما، وإلا فالقِطَعُ أطْيَرُ في بعْضِ المواضع، والطّوَالُ للمواقِفِ المشْهُورَات...».[13]

لكلٍّ من الطول والقصر في الشعر العربي القديم، حسب أبي عمرو بن العلاء والخليل بن أحمد، وظيفتان : تواصلية وبنائية؛ فالتواصلية بالنسبة للقصائد الطوال هي السماعُ، كما قال أبو عمرو بن العلاء، والفهمُ، كما قال الخليل، ويتفقان معاً في كون الحفظِ وظيفةَ القصائد القصيرة؛ والبنائية هي أن الطوَالَ تتلازمُ و«المواقف المشهورات»، ويمكن الربط بين هذه المواقف واستراتيجية الخطاب المتمحورة حول «الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل». ويضيف ابن رشيق فيقول : «غير أن المُطيل من الشعراء أهْيبُ في النفوس من المُوجِزِ وإن أجادَ».[14] ونلاحظ من خلال تاريخ الشعر العربي القديم (ما دام الإيقاع تاريخانياً، والبنية نفسها ذات تاريخ وتاريخية) أن الشعراء والمُتلقّين اختاروا القِطَعَ شيئاً فشيئاً «والمشهورون بجودة القِطَع من المولدين : بشار ابن برد، وعباسُ بن الأحنف، والحسينُ بن الضحاك، وأبو نواس، وأبو عليّ البصير، وعلي بن الجهم، وابن المعذل، والجماز، وابن المعتز».[15] والروايات التي يستشهد بها كلٌّ من ابن رشيق وأبي هلال العسكري[16] تُشيرُ إلى هذا الإبدال في عدد أبيات القصيدة، وهو ما هيمن أيضاً في القصيدة البديعية. وقد أثبت أدونيس هذه الملاحظة بخصوص شعر المرحلة التي سُمّيتْ بـ«الانحطاط» فقال : «أخذت القصيدةُ تتحوّلُ إلى مقطوعة تدورُ حول فكرةٍ واحدةٍ أو

13) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص : 286.
14) المرجع السابق.، ص. 287.
15) المرجع السابق.، ص. 288.
16) المرجع السابق.، ص ـ ص. 286 ـ 288. وكذلك **كتاب الصناعتين** م.س.، ص ـ ص. 166 ـ 186.

موضوعٍ محدّد، مِمّا مهّد لوحْدَة القصيدة»،[17] فركّز على التحوُّل كما أبرز الوظيفةَ البنائية للقصائد القصيرة، ليصل إلى فعل الردة في المتن التقليدي وهو يختار القصائد الطوال مُجدَّداً.

4.1. الإيقاعُ والمَكَانُ النّصي

تبنَّيْنَا، منذ البدء، قراءةَ بناء البيت من خلال خَطِّيته، فصفحةُ الشعر تتميَّز بخصيصتها الطباعية، حيث الفراغ يتدخل في بناء الخطاب وإنتاج دلاليته. نسترسل، حسب ما تقدمه لنا عينة المتن، في تبصر علاقة الإيقاع بالمكان النصي في التقليدية أولاً، ثم نتابع التحليل من متن إلى آخر عبر الجزءين المُواليين المخصصين للرومانسية العربية والشعر المعاصر.

تتقدم القصائد المختارة للتحليل، كغيرها من نصوص المتن، على صفحة الكِتَاب في تنْظِيمَيْن :

1 - تنظيم الأبيات موزعة بقاسِمَةٍ فقط، فينفصل الشطر الأول عن الثاني بفراغ، وينتهيان معا بفراغ يمنعهمَا من الاندفاق في البيت الموالي فنكون أمام الوقفة. ونجد هذا التنظيم في قصيدة البارودي بمفردها.

2 - تنظيم الأبيات موزعة أفقياً بقاسمة كما في التنظيم الأول، ثم ببياضات بين مجموعة أبيات وأخرى، من غير تحقيق التساوي بيْنَها كما هو متحقق بين الشطرين. ونجد هذا التنظيم في قصائد شوقي وابن إبراهيم والجواهري. فقصيدة شوقي تتوزع عبر ثلاث مجموعات، الأُولى مكوّنة من 11 بيتاً، والثانية من 10 أبيات، والثالثة من 34 بيتاً، ومجموع أبيات القصيدة هو 55 بيتاً. وقصيدة محمد بن إبراهيم موزعةٌ عبر أربع مجموعات، الأولى مكوّنة من 24 بيتاً، والثانية من 7 أبيات، والثالثة من 7 أبيات أيضاً، والرابعة من 3 أبيات، ومجموع أبيات القصيدة هو 41 بيتاً. أما قصيدة الجواهري فمكونة من 18 مجموعة، تشمل الأولى 10 أبيات، الثانية 9 أبيات، الثالثة 14 بيتاً، الرابعة 5 أبيات، الخامسة 8 أبيات، السادسة 11 بيتاً، السابعة 8 أبيات، الثامنة 8 أبيات، التاسعة 12 بيتاً، العاشرة 6 أبيات، الحادية عشرة 9 أبيات، الثانية عشرة 8 أبيات، الثالثة عشرة 5 أبيات، الرابعة عشرة 10 أبيات، الخامسة عشرة 11 بيتاً، السادسة عشرة 6 أبيات، السابعة عشرة 13 بيتاً، الثامنة عشرة 12 بيتاً. ومجموع أبيات القصيدة 165 بيتاً.

17) أدونيس، **الثابت والمتحول**، الجزء الثالث، **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، 1798، ص.54.

يطرح هذان التنظيمان مسألتَيْن متبَايِنتَيْن : **الأُولى** هي تحكّمُ الإيقاعِ في بناء البيت. فتقسيمُ البيت إلى شطرين، ثم وجود البيت على هذه الشاكلة ضمن سياق أبيات أخرى، لم يكن تحقّقُهما مُمكناً إلا ضمن الوحداتِ الوزنيةِ التي يستقل بها البيت وضمن وحدة البحر الشعري في القصيدة المفردة. ولذلك فإن القصيدة لاينفصل فيها الإيقاعُ عن المكان النصي، أو كما يقول ميشونيك :

«لا يوجد السمعُ، معنى الزمان، من جهةٍ، والرؤيةُ، معنى المكانِ، في جهة أخرى. يضع الإيقاعُ الرؤيةَ في السمعِ، يتابعُ المقولَتَيْن الواحدة في الأخرى في نشاطه الذاتي، عبر الذاتي. إن المرئيَّ غيرُ منفصل في صِرَاعِهِ مع السمعيّ».[18]

يتدخل العروضُ، إذن، كعنصر من عناصر الإيقاع لتنظيم المكان النصيّ فيما هو يُنظّم الخطابَ. والفراغ الذي سميناه بالقاسمة ضبطٌ لنظامِ الخطاب وتنفيذٌ للتّوازي بين الشطرين وللتساوي بينهما، كما أن الفراغ الفريد الموالي لنهاية البيت ـ الأبيات يَحفظُ نظامَ الخطاب في سَائِرِ القصيدة، ويخضعه لنسق موحّد، يُبَنْيِنُ البيتَ في الوقت ذاته الذي يُبَنْيِنُ فيه القصيدةَ بكاملِها. وهنا أيضا نجد الإيقاعَ هو المعيّنَ لهذه النهاية بالوقفة والقافية معاً. هكذا تكون القصيدة مُؤَلّفَةً من النمط الأوّلي للبيت من حيث الزمان والمكان في آن. فالنمط الأولي مكانيٌّ بقدر ما هو زماني، والمنظم لهُمَا معاً هو الإيقاع.

والمسألة **الثانية** هي انفصالُ مجموعة من الأبيات عن بعضها. هذا البياض المثبت خطّياً يعود لغياب بيت التخلُّص حسَبَ التصوُّر القديم لبناء النصّ، لأن القصائد العربية القديمة من المنط الأوّلي لم تكن تَقْبلِ بالفراغ بين الأبيات ما دامت القصيدةُ مبنيةً على الاستطراد. وبيتُ التخلّص هو الضامِنُ للخروج من غرضٍ إلى آخر معَ المحافظة على بناء القصيدة واسترسال أبياتها. وبيتُ التخلّص، بهذا المعنى، يُبرزُ **طريقةَ** الارتباط بين أغراض القصيدة كما يبرز **مكان** هذا الارتباطِ. وها هو الفراغ يأتي في المتن التقليدي، وفي عتَبَتِه العليا التي تمثلها نصوصُ كلٍّ من شوقي وابن إبراهيم والجواهري، ليؤديَ وظيفة بيت التخلُّص، فتكون المجموعة من الأبيات المستقلة عن بعضها، رغم تفاوت عددها من قصيدة إلى أخرى وداخل القصيدة الواحدة، هي السمة الثانية المنظمة للفراغ بين المجموعات وقد نظّم إيقاعُ البيْت الفصلَ بين الشطرين ثم استقلالَ كلِّ بيْتٍ عن غيره. إن المجموعة عنصر إيقاعي يتحكم في بناء وتنظيم المكان النصي، فيما هو يشير لتاريخانية الذات الكاتبة وخطابها، أي أن المكانَ النصي تاريخي كما هو الإيقاعُ تاريخي.

18 Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., p. 299

وكتابة نصوص العتبة العليا لهؤلاء الشعراء الثلاثة، منذ الثلاثينيات، يُبيّن أن المكان النصيّ يؤرخ للذات الكاتبة عبر معيشها، ومنه الشعري الذي ساد فيه المَقْطَعُ الشِّعْري مع الممارسة النصية الرومانسية العربية، التي تركت أثرها على جسد القصيدة التقليدية كما يظهر في هذا العنصر وفي عناصر أُخرى تعرضنا لها سابقاً مثل العنوان والبيت. ومن ثم فإن المجموعة هي الأخرى تُنَظِّم اللغةَ في القصيدة وتضبط نظَامَ القصيدة برمتها، وهي تسعى نحو إنتاج دلاليتها. والفرق بين البيت والمجموعة هو الانتقال من البناء العروضي، القابل للعد والقياس إلى البناء الإيقاعي الذي يظل عصيّاً على العدّ والقياس. إن البيت بناءٌ لوحدات عروضية معدودة ولكن المجموعة بناء لعدد غير محدود من الأبيات. فهذه قصيدة شوقي مبنية من ثلاث مجموعات أبياتها غير متساوية العدد (11، 10، 34) ولدى محمد بن إبراهيم كذلك عدد أبياتها متفاوت (31، 7، 3)، ولدى الجواهري لا يختلف عن الإثنين السابقين، فعدد الأبيات متفاوت أيضا إلى جانب العدد المرتفع للمجموعات بالقياس لشوقي وابن إبراهيم، حيث نجد لديه 18 مجموعة عدد أبياتها متفاوت (10، 9، 14، 5، 8، 11 8، 8، 12، 6، 9، 8، 5، 10، 11، 6، 13، 12) فاختلاف عدد المجموعات ثم عدد الأبيات في المجموعة الواحدة من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أُخرى، يدل على اختلاف الإيقاع من قصيدة لأُخرى، فيما يدل أيضا على أنه خاص بقصيدة وقصيدة فقط، ولا مجال لاختزال الذات الكاتبة التي يَبْنِيهَا وينظمها الإيقاع كخطاب مُفْرِدٍ بما هو إيقاع فردي له إنتاج الدلالية.

5.1. التّكْرِير وتَنْظِيمُ القصِيدَة

استنبط الشاعريون القدماء، من عرب وغيرهم، جملةً من القوانين والسمات المنظمة والمبنينة للقصيدة، ومن بينها التكرير، الذي عالجه اللغويون والبلاغيون بدورهم. ومن بين المتعرّضين له من العرب القدماء السجلماسي الذي يحصره في المستوى البلاغي للنص، فيعرّفه على النحو التالي :

«والتكريرُ اسمٌ محمولٌ يُشابِهُ بهِ شيءٌ شيئاً في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنسٌ عالٍ تحته نوعان : التكريرُ اللفظيّ، ولنسمِّيهِ مُشاكلةً، والثاني : التكريرُ المعنويُّ، ولنسمّه، مناسبةً، ولذلكَ لأنّه إمّا أن يُعِيدَ اللفْظَ وإمّا أنْ يعيدَ المعْنَى، فإعادة اللفظِ هو التكرير اللفظيُّ وهو المُشَاكلَةُ، وإعادة المعنى هو التكرير المعنويُّ وهو المناسبة».[19]

تصوُّر التكرير عند السجلماسي يتأسّسَ على المفاضلة بين الوحدات والعناصر النصية، فهو «جنسٌ عالٍ»، يعلو على غيره من الأجناس، وبالتالي ينفصل عنها، ولكنه في الوقت نفسه يرسخ

(19) السجلماسي، المنزع البديع، م.س.، ص. 476 - 477

ثنائية اللفظ والمعنى. وهذا التصور المتعالي يجزئ الفاعلية النصية ويحيّدُ العوامل والعناصر المتعددة في البناء النصي ليختزلها في ظاهرة بلاغية، وتراتبية التكرير لديه متجاوبةٌ مع تراتبية النصوص والخطابات ذاتها. هكذا يكون كل شيء قبْلياً ومقعّداً في آن.

أما في العصر الحديث فإن الشكلانيين الروس، وفي طليعتهم رومان يَاكُبْسُون، رسّخوا التكرير في تصوره كأساس من بين أُسُسِ بناء النص الشعري، وهو الذي استمر لدَى يُوري لُوتمان فيما بعد من غير أن تنحصر استمراريته في اتجاه محدد للدراسة النصية. لقد تناول يَاكُبْسُون التكريرَ عند تعيينه لوظائف اللغة في دراسته عن «اللسانيات والشعرية» فقال :

«لا تجد طريقةُ قياس المتتالياتِ سبيلاً للتطبيق على اللغة خارجَ الوظيفة الشعرية. ففي الشعر فقط، ومن خلال التكرير المنظَّم لوحدات متساوية، نتجتْ عن زمن السلسلة المنطوقة تجربةٌ مشابهةٌ لتجربةِ الزمن الموسيقي - حتَّى نستشهدَ بنسَقٍ دلائليٍّ آخر. إن جيرَارْ مَانْلِي هُوبْكَنْز، الذي كان الرائد الكبير لعلْم اللغة الشعرية، عرَّف البيْتَ كـ«خطابٍ يعيدُ الصورةَ الصوتية نفْسَها بصيغَةٍ كلية أو جزئية».[20]

والتكرير هو ما سيتَّسِعُ مجالُ ملاحظته في أَعمال يَاكُبْسُون إلى جانب التوازي (الذي وصل إليه من الدراسات الخاصة بالكتاب المقدس). وإذا كان التكرير يلتصق بالوظيفة الشعرية بالنسبة ليَاكُبْسُون، فإن طوماتشيفْسكي يلخّصُ تصوّرَه للتناغُم الإيقاعي من خلال تصوُّر التكرير فيقول :

«يطاردُ التناغُمُ هدفيْن : أَوَّلُهما يقسّمُ الخطاب إلى دورات إيقاعية (التبَايُن)، وثانيهمَا يخلقُ انطباعَ التشابُه بيْن الأَجزاء الموضوعة على هذا النحو (التماثل)».[21]

ويبني لُوتْمَان دلائليتَه الشعريةَ بكاملها على التكرير الذي يجعل منه عنصراً مركزياً في بناء النص الفَنّي، ومنه النص الشعري، وهو ما يعبر عنه كما يلي :

«في الحدود التي يتكوَّنُ فيهَا كُلُّ نصٍّ كتوْليفٍ تركيبيٍّ لعددٍ محدّد من العناصر، يكون حضورُ التكريرات أمراً لا مَفرَّ منه. والحالُ أن هذه التكريرات في النص الفنّي يمكن ألاَّ تُدْرَكَ كتنْظِيمٍ عند مقارنتِها بالمستوى الدلالي للنص».[22]

ويستخلص لُوتْمَان :

Roman Jakobson, **Essais de linguistique générale**, op. cit., p 221

B. Tomachevski, Sur le vers, in **théorie de la littérature**, op. cit., p 160

Iouri Lotman, **La Structure du texte artistique**, op. cit., p 163

«يكفينا تحديدُ النصّ كنصٍّ فنّيٍّ حتّى يدخل في البناء حدسُ دلاليةِ كُلّ التنظيمات التي أَخذتْ فيه مكانَهَا. ولن يكونَ أيُّ تكريرٍ مُحتملاً، منذُ ذاك، بالنسبَةِ للبنية. ومن ثمَّ فإن تصنيف التكريرات يصبحُ إحدى الخصائص المحدّدة لبنْيَة النصّ».[23]

بهذه التوضيحات يكون التكريرُ، من الشعرية البنيوية إلى الدلائلية الشعرية، خصيصةَ النصّ الفنّي لا النصّ الشعري بمفرده، وتكون مقاربته محصورة في العدّ والقياسِ، كما تبيّن لنا في التكرير العروضي لكل من الوقفة والوزن والقافية (راجع 1.2.II)، ولهذا فإن لوتْمَان يشير لذلك عند حديثه عن التأليف بين التكرير والروابط النصية :

«وهكذا فإن النصَّ الفنّي ينبني على قاعدةِ نمطيْن من الروابط : تنسيقُ العناصِر المتساوية المتكررة وتنسيقُ العناصر المتجاورة (غير المتساوية)».[24]

بل إن التكرير والروابط النصية يتحددان كتنسيقٍ للإيقاعِ وفق تنظيمات عن طريق التساوي أو الترتيب،[25] وليس لهذه التنظيمات، حسب لُوتْمَان دائماً، حمولةٌ بنائية خارج النصّ الفنّي :

«عندما ننكبُّ على نصٍّ فنّي فإن الوضعية تتغيَّر بوضوح. فلا يتوفَّر المُتلقّي للرسالة على ما يسمح له بعدُ، اعتماداً على النص، بتحديد اللغة النوعية التي يتحقق فيها فعلُ التواصُل الفنّي. إضافة إلى ذلكَ أن خصائصَ الرسالة تتحوّلُ، كما لا حظْنا، إلى خصائص القانُون، وأن كُلَّ تنظيم للنص يشرعُ في أَخْذِ مَعْنىً كتنظيم بنائي، كحامل للدلالة».[26]

إنه التكرير الذي يتدخَّل في بناء كل نصّ فنّي، أكان رسْماً أم موسيقى أم مسرحاً أم شعراً أم غيرها، والمقاربة الدلائلية لِلُوتمان لا تخفي، رغم مآزقِهَا، اختلاف التكرير في الشعر عنه في غير الشعر ذلك :

«إيقاعيةَ البيْتِ تكريرٌ دوريٌّ لعناصِرَ متعددة في مواقعها المتشابهة، لإحداثِ التساوِي في اللامُتساوي والكشْفِ عن التماثُل داخِلَ المخْتَلِف، أو تكرير المتشابه للكشْفِ عن الخصيصة الخيالية لهذا المتشابه، وإقرار الاختلافِ ضمن الوحدة».[27]

23) المرجع السابق.، ص. 165.
24) المرجع السابق.، ص. 129.
25) المرجع السابق.، ص. 163.
26) المرجع السابق.، ص. 162.
27) نقلناه عن الهامش رقم (7) من كتاب ميشونيك : **Critique du rythme**, op. cit., p. 393.

يخرج لُوتمان من النص الفنّي إلىٰ النص الشعري، فيميّز تكرير العناصر، ولكنه مع ذلك يعطي الأسبقية للتساوي والتماثل ضمن المعدود والمقيس، فيُختزَلُ الإيقاعُ إلى العروض أوّلاً، ثم إلىٰ المحدود والنهائيّ في النص ثانياً.

2. عَنَاصِرُ مشتركةٌ للعدّ والقيَاس

يتجاوب التكرير مع اقتصاد النص، وما نختلف فيه مع لوتمان هو جَعْلُ التكرير، الذي يمس الوحدات والعناصر النصية، قابلاً بالخضوع للقبْليِّ والمُقعَّدِ، فيما هو المحايث للنص، كنصٍّ مفرد، والمنفلت من كل ضبط، يحتل مكانة اللا مفكر فيه. سنتناول التكرير، في عيّنةِ المتن، عبر مرحلتين؛ الأُولى ما هو قابل منه بالعد والقياس؛ والثانية ما يستعصي على الضبط. بالأولى نبدأ، وسنوزّع التكرير عبر الوحدات الكبرى والصغرى تيْسِيراً لضبط التنظيمات والتفاعُلات التي يولّدُها الإيقاعُ مع التركيب عن طريق العروض.

1.2. **تكْرِيرُ الأَبيَات** : إن البيت في المتن التقليدي مكوّن من قالَبٍ وزْنيٍّ سابق على بنائه، وهو مؤلف من تشكلات وزنية متساوية العدد في كُل شطر من شطري البيت. هذا ما سميناه بالنمط الأوّلي من أنماط البيت الشعري العربي. ولكن البيت من ناحية أُخرى لاَ يُوجد كَبَيْتٍ إلا ضمن سياق أبيات أُخرى، كما ذكرنا ذلك سابقاً مُفيدين فيه من بيْنْوَا دُوكورنيليي. ووجود البيت ضمن سياق أبيات أخرى معناه أن يتكرر في سائر القصيدة، فيعيد بذلك إنتاج نفسه.

وهكذا فإن قصيدة **تذكر الشباب** للبارودي تتكون من القالب الوزني للبحر الوافر، كل بيت فيها مركبٌ من ستة تشكلات وزنية مقسمة بالتساوي إلى شطرين تحرص القاسمة على توفّرها في القصيدة بكاملها. يُكَرّر كل شطر غيرَه عن طريق التساوي، كما أن الشطر الثاني يُكرّر الأَول عن طريق الترتيب. ويسير شوقي في قصيدته **نكبة دمشق** على بحر الوافر كذلك، محافظاً على تكرير التشكّل الوزني في سائر أبيات القصيدة إضافة إلى إثبات القاسمة في القصيدة بكاملها. ولقصيدة ابن إبراهيم **الدمعة الخالدة** التشكل الوزني للبحر الطويل، وهو الآخر متكرر في جميع أبيات القصيدة، مع المحافظة على القاسمة من بداية القصيدة إلى نهايتها. وتعتمد قصيدة الجواهري **يا دجلة الخير** البحر البسيط بتشكله الوزني المتكرر في سائر أبيات القصيدة مع توفره على القاسمة في الأَبيات برمتها. وبطبيعة الحال فإن تكرير الأَبيات في هذه القصائد الثلاث الأَخيرة يحقق هو ذاته تكريرَ الشطر لغيره فيما يكررُ الثانيُّ الأولَ.

ويتكفل التكرير المتساوي بين شطري كل بيْتٍ ثم تكرير البيت في كامل القصيدة بتحقيق الاستقلال الوزني للأبيات من ناحية وتحقيقِ استقلال القصيدة بالبحر الشعري الواحد، فلا ينهدم التساوي في القصيدة. ولكن هذا التكريرَ يتفاعل مع التركيب ويوجّهُه فيتحقق الاستقلالُ التركيبي لكل بيت من أبيات القصائد الأربع، فلا نكون أمام ما اعتبره الشاعريون العرب القدماء عيْباً وهو التضمين، فاتفق هؤلاء الشعراء مع التصوُّر القديم في استقلال البيت ووحدته من خلال نهاية جميع أبيات قصائدهم بوقفةٍ وزنية وتركيبية ودلالية، باستثناء بيْتَيْنِ من قصيدة ابن إبراهيم.

إن هذا النوع من التكرير، الذي تتآلف فيه القصائد جميعُها، يردُّها دائماً إلى النمط الأولي، وهو ككل نمط بحاجة للروابط النصية المُنسّقة بين «العناصر المتساوية» و«العناصر المتجاورة» حسب لوتمان. ويمكن تقسيم الروابط، بخصوص تكرير الأبيات في القصيدة، إلى روابط نحوية وروابط إيقاعية.

يتم التنسيق بين الأبيات، كعناصر متساوية متكررة، في قصيدة **تذكر الشباب** للبارودي، من خلال صنفين من الروابط النحوية بمفردها، وهي الروابط الحرفية والمُرَكّبِيّة. بالنسبة للروابط الحرفية هناك حرْفَا العطف، الواوُ والفاءُ، ونجد القصيدة تعتمدها 6 مرات في بداية 6 أبيات من بين أبيات القصيدة التي يبلغ عددها 32 بيتاً. حرفُ العطف الواوُ مستعمل 5 مرات والفاء مرة واحدة. أما الروابط المركبية فهي الضمير، مستتراً وظاهراً، متصلاً ومنفصلاً، في حالات التكلم والخطاب والغياب، مفرداً وجمعاً. وعدد الضمائر المستعملة في هذه القصيدة يصل إلى 26، منها 6 في المتكلم المفرد، و 6 في المتكلم الجمع و 3 في المخاطب المفرد و 2 في الغائب المفرد و 9 في المخاطب الجمع.

وفي قصيدة **نكبة دمشق** لشوقي يحصل التنسيق بين عناصرها المتساوية المتكررة، المتجسدنة في الأبيات، من خلال الروابط النحوية والإيقاعية على السواء، مع غلبة للروابط النحوية، في الوقت نفسه الذي نفتقد فيه التنسيق عن طريق الروابط في أبيات أُخرى، مما يجعلها أَقلَّ تنْسِيقاً من قصيدة البارودي. والروابط النحوية تشمل الروابط الحرفية والمركبية والجُمَلِية. فالروابط الحرفية متمثلة في وَاوِ وَفَاء العطف، وتوجد في بداية الأبيات 22 مرة، 20 منها وَاوُ العطف، و 2 فاءُ العطف. والروابط المركبية موزعة على أبيات القصيدة عبر الضمير الذي يبلغ عدده 26، موزعاً في المتكلم المفرد 7 مرات، والمتكلم الجمع مرة واحدة، والمخاطب المفرد 11 مرة، والمخاطب الجمع 5 مرات، والغائب الجمع مرتين. كما أن الرابط الجُمَلي يوجد

مرة واحدة (البيت السابع والعشرون). أما الرابط الإيقاعي، والذي سماه القدماء بالبلاغي، فهو الذي يَبِينُ استعمالُه في الأداة الشرطية «إذَا» ثلاث مرات (الأبيات 26، 28، 32). ولا وجود لجميع هذه الروابط في الأبيات (12، 22، 33، 40، 55).

وقصيدة **الدمعة الخالدة** لابن إبراهيم تذهب بدَوْرِها إلى التنسيق بين الأبيات. فمن خلال الروابط الحرفية والمركبية والجُمَلية توظف القصيدةُ الروابطَ الحرفية منحصرة في واو العطف 11 مرة، وفاء العطف 10 مرات. والروابط المُركّبية تشمل الضمير مستعملاً 6 مرات في الغائب المفرد، والغائب الجمع 7 مرات، والمخاطب المفرد 9 مرات، والمخاطب الجمع 4 مرات، و 4 مراتٍ أيضاً في المتكلم المفرد. وتقتصر الروابِطُ الجُمَلية على البيتين 7 (خبر «أصبح» في البيت 6) و 24 (جواب «لو» الشرطية في البيت 23). والروابط الإيقاعية لا تتجاوز استعمال كلمة «مصاب» أربع مرات في الأبيات 8، 9، 13، 33.

وفي الأخير تتخذ قصيدة **يا دجلة الخير** للجواهري منحى يُصعّد من الروابط الإيقاعية دون أن تستغني عن الروابط النحوية التي تتميز بكونها في كُليَتِها روابطَ حرْفِية. يشكل تكريرُ أقوال «حييت سفحك» مرة واحدة، و«يا دجلة الخير» 22 مرة، و «أدري» مرتين، و «تَهْزِين» 3 مرات، و «لعلّ» 4 مرات، و «أقولُ» 4 مرات، وجودَ الروابط الإيقاعيةِ بقوّة فِي هذه القصيدة. والروابط الحرفية هي أداة النداء «يا» التي تستعملها القصيدة في بداية أبياتها 36 مرة، ووَاوُ العطف 43 مرة، وفاءُ العطف مرة واحدة.

هذا التنسيق بين العناصر المتساوية المتكررة، كما هي مُمثّلةٌ بالأَبْيَات، ربطٌ للأبيات ببعضها بعضاً مما يضمن وحدة التشكّل الوزني للأبيات والقصيدة برمّتها في آن، إلا أنه لا يلغي انعدامَ التضمين وتحقُّقَ الوقفة الوزنية والتركيبية والدلالية في جميعها ما عدا في البيتين 7 و24 من قصيدة بن إبراهيم التي اتخذت الرابطَ الجُمَلي وسيلةً للتنسيق بين العناصر المتساوية وغير المتساوية. وإلى جانب ذلك يمكن استخلاصُ غَلَبَةِ الروابط النحوية على قصائد البارودي وشوقي وابن إبراهيم وغلبةِ الروابط الإيقاعية على قصيدة الجواهري، مع عدم وجود الرابط الإيقاعي في قصيدة البارودي.

2.2 **تكْرِيرُ المجْمُوعَات** : رأينا كيف أن قصائد شوقي وابن إبراهيم والجواهري تنقسم إلى مجموعات من الأبيات منفصلة عن بعضها بعضاً ببياض. وتعددُ المجموعات في هذه القصائد متواشجٌ مع طولها أيضاً. لذلك قلنا إن طول القصائد سمةٌ إيقاعية. فالمجموعاتُ عناصرُ متكررة غيرُ

متساوية، مما يجعل الطولَ عاملاً من عوامل بناء القصيدة، والمجموعاتِ تنظيماً لها. هو المكان النصي حاضر في تقسيم البيت إلى شطرين متساويين ومتكررين، وحاضر كذلك في الفصل بين المجموعات الذي هو سمة إيقاع الذات الكاتبة، غيرِ المقِيس، من مجموعة إلى أخرى ومن قصيدة إلى قصيدة. وهذا الفراغ بين المجموعات يستحوذ بدوره على ما تحدّثَ عنه القدماء من عناصر التَمَفْصُل بين أغراض القصيدة، لأن أبيات التخلّص تنسحب لتُخْلِيَ من شأن أبيات الخرُوج، وهو مما يُنظِّمُ دلاليةَ النصّ كما سنرى فيما بعد.

تنشبك العناصرُ غيرُ المتساوية في القصيدة العربية القديمة من خلال عناصر التمفصل بين الأغراض، حسب طقوس تنظيمها وترتيبها. ولهذه الأغراضِ وتنظيمِها تاريخٌ رصد ابن قتيبة بدايتَه، وكانت هذه الأغراض هي المتفق عليها ثم توالت حتى جاء حازمٌ ليعطيها مفهوماً مغايراً فيما هو يعاين إبدالاتها عبر فترات تاريخ الأغراض، مفيداً من تقسيمات أرسطو ذاتها بعد أن قام بنقد المفاهيم السابقة عليه. يقول حازم القرطاجني :

«فأما طريقُ معرفةِ القِسْمةِ الصحيحةِ التي للشعر من جهة أغراضِه فهو أن الأقاويلَ الشعريةَ لمَّا كان القصدُ منها استجْلاَبَ المنافع واستدفاعَ المضَارّ ببسطها النفوسَ إلى ما يُراد من ذلك وقبْضِها عما يُراد بمَا يُخيَّل لها فيه من خيْر وشر، وكانت الأشياءُ التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصَل، وكان حصولُ مَا من شأنه أن يُطْلَب يسمى ظفَراً، وفوْتُه في مظنّة الحصول يسمَّى إخفاقاً، وكان حصول مَا مِن شأنه أن يُهرَب عنه يسمى أذاةً أو رُزْءاً، وكفايتُه في مظنّة الحصول يسمَّى نجاةً، سُمّيَ القولُ في الظفر والنجاة تهنئةً، وسمي القولُ بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسّياً، وإن قصد تحسُّرها تأسفاً، وسُميَ القول في الرُّزء إن قَصَد استدعاءَ الجَلَد على ذلك تعزيةً، وإن قصَد استدعاء الجزَعِ من ذلك سُمي تفجيعاً. فإن كان المظفورُ به على يدَيْ قاصدٍ للنفع جُوزي على ذلك بالذكر الجميل وسمي ذلك مديحاً، وإن كان الضارّ على يديْ قاصدٍ لذلك فأدّى ذلك إلى ذكر قبيح سُمي ذلك هجاءً، وإذا كان الرزءُ بِفقْد شيء فَنُدِبَ ذلك الشيء سمّي ذلك رثاء».[28]

28) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، م.س.، ص. 337 .

وإثباتنا للتعريف المُجْمَل الذي أتى به حازم (وللراغب في التفصيل العودة إلى **منهاج البلغاء وسراج الأُدباء**) يهدف بالأَساس إظهارَ كيف أن الإفادة من كتاب **الشعرية** لأرسطو لم يسعف الشعرية العربية القديمة في الخروج من مطلق تصنيف ابن قتيبة ومن بعده، ذلك أن الأغراض لدى حازم كما لدى السابقين عليه مجردُ تطبيقٍ لأَسبقية المعنى في النص على بنائه، وأسبقية المعنى على الإيقاع. فالأَغراض، مثلها مثل العَرُوض، عبارةٌ عن خُطَاطة مجردة لا سبيل لضبطها في النص بهذه الصرامة المنطقية، وهي التي تخضع لبنَاء الإيقاع كدالٍّ أكبر يغيّر مَسَار اللغة ودلالتها كما يغيّر الأَغراضَ المجردةَ وهي تتأسس من جديد في الخطاب وبالخطاب.

قلنا سابقاً إن هذه القصائد تنتمي **لدورة الزمن**، وبناء دلالية الزمن فيها ناتج عن بناء البيت في سياق أبيات القصيدة كما أنه ناتج عن بناء المجموعات من الأبيات غير المتساوية عددُهَا ضمن القصيدة دائماً، وهو ما يؤلف بين قصيدة البارودي التي لا تتوفر على مجموعات وقصائد الشعراء الآخرين التي تنظّمُها المجموعات. وعلى ذلك يمكن تصنيف هذه القصائد من خلال غرَضَيْنِ أساسيين هما : التأسّي والتفجيع، فالتأسّي هو ما يشكل الموقفَ من الزمن في قصيدتي البارودي والجواهري ؛ والتفجيع هو ما يشكل الموقفَ من الزمن في قصيدتي شوقي وابن إبراهيم. هذا التصنيف القاعِدِيّ يتلون هو الآخر بأغراض فرعية كالتأسف في قصيدة البارودي، والرزء في قصيدة شوقي، والتأسف في قصيدة ابن إبراهيم، والإخفاق في قصيدة الجواهري، وجميع القصائد موشُومة بأبيات حِكَمِية، تأتي في نهاية المجموعات أو تتخللها، مع عدم نسيان انتهاء قصيدة ابن إبراهيم **بالدعاء** الذي كرِهَهُ الحُذّاق كما يقول ابن رشيق.[29] إلا أن هذا التصنيفَ المجردَ هيكلٌ عظميٌّ لا أثر فيه للذات الكاتبة، ويمكن أن ينطبق على كل قصيدة نتوهم أنها متشابهة مع هذه، في الوقت نفسه الذي لا يعطينا الاختلافات الموجودة بين هذه القصائد وهي تنتمي لدورة الزمن، فضلا عن أن دورة الزمن لا تخص التقليدية ولا تخص الشعر العربي وحدَه، قديمَه وحديثَه، مما يؤدي إلى انفلات المتفرد في النص الذي يتبنين وفق إيقاع ذات تاريخية لا سبيل إلى اختزالها في الخطاطات المجردة للعروض أو الأغراض الشعرية، وذلك ما سنراه لاحقاً.

3.2. **تكرير القافية والروي :** إن طول القصيدة، سواء أتعددت مجموعات الأبيات أم استغنت القصيدة عنها، يُعتبر عنصراً مكانيّاً وزمانياً في آن، تتفاعل فيه ومعه العناصر الأُخرى

29) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص.241.

للخطاب كدوال ذات سمات يقوم الإيقاع بتنظيمها لغاية إنتاج الدلالية. ولهذا كان الإيقاعُ نسقَ الخطاب. إلاّ أن طول القصيدة التقليدية، والقصيدة العربية القديمة إجمالاً، لا يتحقق بنوعية الغرض المركزي والأغراض الفرعية وحدها، بل يتطلب وجودُه تكرير القافية الموحدة من البيت الأول إلى البيت الأخير. هكذا تتحول القافية، في تصوّرنا لهيمنة الإيقاع على البناء النصي، إلى دال يندمج في النسق كما لا يوجد خارج السياق. وبالتفاعل بين طول القصيدة والقافية تنجلي وضعية البيت المؤسس على الحركية، حيث تنتجُ الدلالية من خلال بناء القافية مع غيرها في الخطاب وبالخطاب (راجع.3.1.2.II). بهذا نغادر الأرضية النظرية التقليدية، العربية وغير العربية، التي كانت ترى إلى القافية عنصراً مقدّماً على بناء البيت والقصيدة معاً، أو تتركها مجرد حلية ذات وظيفة تزيينية تطريبية، أو وظيفة ملء الفراغات كما عبر عن ذلك أَلْفُونْس كَارْ بقوله :

«أصبحت الأبياتُ لدى الأغلبية عبارة عن مقاطع مقفاةٍ؛ فقد كان يُشرع في جمع وترتيب وتسلسُل القوافي الأكْثر غِنىً من تلك التي كانت بها الأبياتُ مهلهلةً وفقيرةً، ثم يُؤخذ في ملء باقي البيت بما يُستطاع».[30]

هذا المفهوم لايختلف فيه أَلْفُونْس كَارْ عن ابن طباطِبَا. وباختلافنا عن هذا المفهوم تصبح القافية نسقاً فرعياً، كما هي الأبيات والمجموعات، يتفاعل مع النسق العام لكامل النص. وبالتفاعل يتبدّى تنظيم الإيقاع لسماتِ النص وإنتاج دلاليته.

وتكرير الروي ذو فاعلية هو الآخر، لأن الروي عنصر من عناصر الإيقاع. ووحدة القافية في سائر أبيات القصيدة التقليدية متجاوبة مع وحدة الروي. وتمييزُنَا للرويّ يلتزم بتعريف الأخفش له كما جاء في اللسان بالصيغة التالية «الحرفَ الذي تُبنى عليه القصيدةُ ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد» ثم يضيف ابن منظور «قال الأخفش : وجميع حروف المعجم تكون رويّاً إلاّ الألف والياءَ والواوَ اللواتي يكنّ للإطلاق». وبأخذنا بتعريف الرويّ لا بوظيفته «تُبنَى القصيدةُ عليه»، نجد أن الروي حاضر في جميع القوافي الموحَّدَة لقصائدنا المختارة. فقصيدة البارودي ذات رويٍّ هو الباء المكسورة، وقصيدة شوقي رويها هو القافُ المضمومة، وقصيدةُ ابن إبراهيم يستحوذ عليها رويٌّ هو الراءُ المفتوحة، وقصيدة الجواهري ذات روي هو النون المكسورة.

30) ذكره ميشونيك : Critique du rythme, op. cit., p. 262

للقافية والروي معاً ذاكرتُهما، كما لهما حاضرهُمَا ومستقبلُهمـا في النص وبـالنص. وبـالعودة إلى القديم نجد صدى كلٍّ من قافية ورويٍّ قصـائدنـا التقليـديـة في ذاكرة المتن الشعري العربي. ونكتفي هنا بحصر الرويِّ الذي نجد المستعملَ منه في هذه القصائـد يتمتّع بشيوع كبير في المتن القديم، باستثناء النسبة المتوسطـة لشيوع رويِّ قصيـدة شوقي. ونقف على هـذه النسب في كتـاب **الشعرية العربية** لجمال الدين بن الشيخ على النحو التالي :

القافية / الروي	كتاب الشعر والشعراء: عدد القصائد	كتاب الحماسة: عدد الوحدات النظمية	أبو تمام: عدد الوحدات النظمية	أبو تمام: النسبة	البحتري: عدد الوحدات النظمية	البحتري: النسبة	الأغاني: عدد الوحدات النظمية
ب	152	82	72	٪ 17	133	٪ 14	1.132
ر	260	142	58	٪ 14	113	٪ 12	1.602
ن	121	55	29	٪ 7	100	٪ 11	889

من خلال هذا الإحصاء[31] نرى أن الباء التي كـانت في المرتبـة الثـانيـة في كتـابي **الشعر والشعراء والحماسة** قد أصبحت تحتل المرتبة الأولى لدى أبي تمام والبحتري (اعتُمِدَ على ثلاثـة أربـاع شعر البحتري)، والراء التي كـانت في المرتبـة الأولى في كتب **الشعر والشعراء والحماسة والأغاني** أصبحت تحتل المرتبة المتوسطة لدى أبي تمام والبحتري.

أما حركات الروي فهي، بالنسبـة للنمـط الأولي من القصيـدة العربيـة القـديمـة، مثبتـةٌ في كتاب جمال الدين بن الشيخ السابق ذكره[32] على النحو التالي :

الحركة	أبو تمام	أبو تمام ٪	البحتري	البحتري ٪	الأغاني	الأغاني ٪
الكسر	167	٪ 51	347	٪ 55	3.193	٪ 46
الضم	107	٪ 32،5	173	٪ 27،5	2.096	٪ 29،5
الفتح	48	٪ 14،5	94	٪ 14،5	1.443	٪ 20،5
السكون	6	٪ 2	19	٪ 3	350	٪ 4،5
المجموع	328 وحدة نظمية		633 وحدة نظمية		7.082 وحدة نظمية	

(31) Jamal Eddine Bencheikh, **Poétique Arabe**, op. cit., p. 169.

(32) المرجع السابق، ص. 172.

ويبيّن لنا هذا الإحصاء هيمنة حركة الكسر لدى كل من الشاعرين أبي تمام والبحتري، كما هي مهيمنة في **الأغاني** برمته، ثم يليها في الترتيب الضمُّ والفتحُ فالسكون الذي يشكل نسبة ضعيفة لا يتجاوز معدلُهَا 3,5 ٪.

لم نقم بإحصائيات لورود حروف الرويّ وحركاته في دواوين نماذجنا من شعراء المتن التقليدي، ولكن القصائد المختارة للتحليل تنفصل فيها قصيدة شوقي برويّ القاف عن غيرها، حيث نجد الباء (لدى البارودي) والراء (لدى ابن إبراهيم) والنون (لدى الجواهري) تحتفظ بذاكرتها في القديم، كما أن حركة السكون تنعدم في جميع هذه القصائد. وهذه المقابلة بين الإحصائيات الخاصة بالقديم ومميزات الروي في القصائد الأربع لا تحيل في ذاتها على خلاصات نهائية، لأنه كان بالإمكان أن تكون حركة الكسر حاضرة في نماذجنا، كما أن روي القاف بالنسبة لقصيدة شوقي كان بالإمكان أن يكون منعدماً. لا يعود ذلك لإرادة في الاختيار، ولن يتغيّا استخلاصات مبتورة، والقصد من المقابلة هو إثبات صدى قصائد شعرائنا في ذاكرة الشعر العربي القديم.

لذلك فإن إحصائيات الروي وحركته في النمط الأولي، من القصيدة العربية القديمة، تضيء ذاكرة الروي في المتن التقليدي، ولكنها في الوقت نفسه لا تتجاوز حد الإضاءة، ما دامت القافية توجد في النص كما توجد قبله، وفي النص بالذات تتشكل كنسق فرعي ضمن النسق العام للقصيدة بكاملها كخطاب ينظمه الإيقاع. هكذا نفهم مِيشُونيك حينما يقول :

> «إن القصيدة، بالخصوص، معرفةٌ لا ندريها، لا نستطيع استشارَتها. والقصيدة، ضمن الجهلِ بالمستقبل، والمعرفةِ الجزئية بالماضي، هي معرفةُ المستقبل في الحدود التي تَكتُب فيها قرارَ الذات. ولهذا لا نكتبُ ما نُريد، وأقل من ذلك ما نتمنّاه. ولكن بما أن كل فرد لا يملك إلا ماضيه فإن القصيدة تنتقل من أَنَا إلى أَنَا. إنها لا تنتزع فقط قليلَ المَعِيش من النسيان. وإذا كانت القصيدة هي شيء غير الذكرى فذلك لأن الإيقاع تأطيرٌ للذات ولزمنيتها».[33]

من المعلوم إلى المجهول ترحل القصيدة، وذاكرة القوافي في المتن التقليدي لقاء برجّاتِ الإيقاع وهي تنتقل من أنا إلى أنا، من مُكْتَمِلٍ إلى ناقص. وبهذا الوضع تتجاوب الأنساقُ الفرعية للقصيدة بنسقها العام. كل العناصر القبْلية، القابلة للعد والقياس، تتمازج بما يتكوّن أثناء بناء النص ومن خلاله، فلا يكون تحديدُ السابق على البناء سوى خطاطةٍ مجردة لا نعثر عليها في النص المُنْجَز.

□□□

(33 Henri Meschonnic, **Critique du rythme**, op. cit., p. 87

لا تمثل القافية والروي بوضعيتهما المنتقلة من ذاكرة المتن القديم إلى حاضر التقليدي، وبالانتقال من أنا إلى أنا، بالاختلاف اللا نهائي للأنا، لدى القدماء والتقليديين معاً، غيرَ تعيينِ نوعيةِ التكرير في النص الشعري إجمالاً، والانتباه من جديد لأهمية المكتمل والناقص، وبالتالي لاستحواذ المجهول على المعلوم في اختراق إيقاع الذات للغة محوّلة إيّاها إلى دوالّ تبني النص وتنتج دلاليته. وما نقوله عن وضعية القافية والروي ينطبق على تكرير الأبيات المفردة ومجموعات الأبيات من قصيدة. تكرير الوحدات الصغرى ليس متعارضاً مع تكرير الوحدات الكبرى حين يتعلق الأمر بالعناصر العروضية. فالمكان النصي والأبيات والمجموعات من الأبيات **تكاد** جميعها تخضع للوحدة التي لانجد صعوبة في ضبطها ضمن مقاييس معلومة. وعدم استعمالنا للتعميم (وقوف فعل «يكاد» في منتصف القول) يرجع لانفصال عدد الأبيات عن المعلوم السائد في البيت والقافية والروي، وما يحف بها من مكان نصي.

تلك هي المرحلة الأولى لضبط التكرير بالعد والقياس، ولكن التكرير ينفلت من هذا العقال ليتسرب بفعل الإيقاع إلى مواقع لا متناهية في النص نادراً ما نفكر فيها، وهي التي على المرحلة الثانية أن تساعدنا في لمسها، مع المرحلة الثانية من قراءة فاعلية التكرير في تنظيم القصيدة تتهيأ القراءة بدورها لرحيل مجهول، تحتفظ كل قصيدة مفردة بسره، وهي تستقرئ سمات الإيقاع في النص من خلال المتفرد والفردي، حيث ماء الكتابة يكثر أو يجف. إنها الرحلة التي ننفصل بها كلية عن الشعرية البنيوية والدلائلية الشعرية في آن. هنا ننصت لمفرَد البنية، لمغامرتها الشخصية في نصوص مخصوصة. وبهذا نشرع في مواجهة مالا يقبل العدَّ والقياسَ في عينات المتن التقليدي. مجهول يلازم مجهولاً، ونسق الدوال ينتقل من تنظيم القصيدة إلى لمِّ العناصر الجزئية في كُلٍّ يتوجه نحو إنتاج الدلالية النصية، وسبيل الشعرية العربية المفتوحة لا تمتنع عن اقتراض مفاهيم إجرائية من الآخرين لرصد بعض المسالك المحتملة.(34)

3. نسقُ الدوَال وإنْتَاج الدلاَلية

تتهيأ دلالية النص الشعري من خلال نَسق الدوال، والفرق بين النص الشعري وغيره من الخطابات اللغوية يكمُن في **كثافة حضور** إيقاع الذات الكاتبة في الخطاب، حيث يكون تصعيد إيقاع الذات خصيصة النص الشعري، فيما هو تعيينٌ لموقع الذاكرة ورجّة إعادة البناء، وبهذا كذلك ينفذ التاريخُ إلى شقوق النص.

(34) نقصد على الخصوص كتاب ميشونيك : **Pour la poétique III**, op. cit..

ونسق الدوال يقوم على تنظيم العناصر الإيقاعية المختلفة داخل النص. فالتنظيم والاختلاف قاعدتان مهيمنتان على كل بناء إيقاعي، وبالتالي كل بناء للخطاب. وإذا كنا قد حاولنا رصد عناصر الأبيات والمجموعات والقوافي كعناصر إيقاعية يتجاوب فيها الصوتي (الزمني) مع الخطي (المكاني) فسنحاول الآن متابعة السفر في الجزئية التي سيتأسس منها الإيقاعي النصي وفق نسق مهمته هي إنتاج الدلالية. والسفر، هنا، معبأ بالمجاهل، لأننا في هذه الحالة سنكون أمام ما لا يقبل العد والقياس. وكلُّ ادعاءٍ لبلوغ أقصى المجاهل هُوَ من قبيل الوهْم. ما نستطيعه هو لمسٌ لبعض العناصر كما لعددٍ من علائقِ النسَق وذلك ناتج عن سببين؛ أولُهما لا نهائية قراءة الإيقْاع؛ وثانيهما استحالةُ رصد وتحليل جميع ما يجعل من الإيقاع في الخطاب نسقاً منشبكاً ومتكاملاً أو مُهَلْهَلاً. وعلى هذا يكون لمسٌ جملةٍ من العناصر وعددٍ محدودٍ من علائق النسق إشارةً إلى النهائي ضمن اللانهائي. على أن هذا اللمسَ سيسعى لِمَا يبدو تأسيسا لكل مدخل قراءة، أو على الأقل لغير مالا يقبل الإلغاء. وستتم القراءةُ في هذه الحالةَ حسب كل نصّ على حدة، فهنا هذا الذي لا يقبل التعميمَ على جميع النصوص ولا يقبل الاختزال في قواعد عامة، لأنه بالضبط نتاجُ ذات تاريخية لا يمّحي تفردُها.

1.3. تذكّر الشبّاب، البارُودي

عديدة هي العناصر التي تعيّن بها القصيدةُ مداخلها. ولقصيدة البارودي هيمنة الصّوْتِيَات على كامل النص. من هنا تبتدى لنا إمكانية السفر في القراءة والمراجعة المستمرة للنص، بغاية تلمُّس أوضاع الصوتيات، تسلمنا لهيمنة صوتية الباء على جميع أبيات النص بدون استثناء. فالباء رويّ القصيدة، تتكرر فيما هي توحد نهايات الأبيات، ولكنها في الوقت ذاته منتشرة داخل الأبيات جميعها. إنها عناصر يتآلف فيها النص، بها ينبني ويختار الجهات. صوتية الباء تصِل، إذن، بين جميع أبيات القصيدة، فيما هي تجعل العناصر العروضية متجاوبة مع العناصر غير العروضية. هكذا نعطي الأسبقية للنص عندما يتعلق الأمر بالإيقاع.

نشرع بوضع سياج لصوتية الباء في كامل أبيات القصيدة حسب الجدول التالي :

رقم لبيت	الشطر الأول	العدد	الشطر الثاني	العدد	المجموع
1	الشباب	2	الصّبا، الطلاب	2	4
2	بفِكْري	1	بكيتُ، بي	2	3
3	بِي	1	اكتئَابِي	1	2
4	بَعْد، الشيْبِ	2	عَذَابي	1	3
5		0	القلبُ، صَابِي	2	2
6		0	الشبَاب	2	2
7		0	بِهِ، عَذَابِ	2	2
8		0	الجَنَابِ	1	1
9		0	بأجْنِحةِ، التصَابِي	2	2
10		0	لِعَابٌ، لِعَابٍ، لِعَابِ	3	3
11	رُبَّت	2	تِبْريٌّ، الإهَاب	2	4
12		0	القِبَابِ	2	2
13		0	عذبٌ، الرُّضَابِ	2	2
14		0	ثِيَابِ	1	1
15	السُّحْبُ	1	الشرابِ	1	2
16	سبّح	2	بألْسِنَةِ، النبَاتِ، السحَاب	3	5
17		0	الرّبَابِ	2	2
18	سَبقتْ، بِهِ، التّصابي	3	بُكُوراً، قبْل، تنْعَابِ، الغُرَابِ ..	4	7

رقم البيت	الشطر الأول	العدد	الشطر الثاني	العدد	المجموع
19		0	الجذَابِ	1	1
20	بِالْمَاءِ	1	بجيدِهَا، لَبّبُ، الحَبَابِ	5	6
21	بِكَفٍّ	1	خِضَابِ	1	2
22		0	بِهِ، النِّقَابِ	2	2
23	بالْغَرَامِ، نُبَالِي	2	بِالصَّوَابِ، نُحَابِي	3	5
24		0	الكِعَابِ	1	1
25	أَبْصَرَتْهُ	1	كِتَابِ	1	2
26		0	بِقَلْبِي، الشِّهَابِ	3	3
27	خَلُوبٌ	1	بِالْكِذَابِ	2	3
28		0	بِهِ، ذَهَابِ	2	2
29		0	بِعَادٍ، اقْتِرَابِ	2	2
30	حَلَبْتُ	1	صَابِ	1	2
31	أَبْصَرْتُ، نَدْباً	2	العِتَابِ	1	3
32		0	التَّغَابِي	1	1

يُمدنا هذا السياج بجغرافية مدققة لصوتية البـاء في القصيـدة من بـدايتهـا إلى نهـايتهـا. ترد الصوتية الباء 83 مرة، ووجودها في حرْفِ الرويّ يضمن ورودَهَا في جميع الأَبيات بـدون استثنـاء، إلا أنها تَردُ داخل الأَبيات لا في نهايتها فقط، فتصلُ أَحياناً إلى 7 مرات كما في البيت 18 الـذي يكـاد يـوجـد في منتصف القصيـدة «عـدد أبيـاتهـا 32»، كمـا يصـل إلى 6 مرات في البيت 20، و 5 مرات في البيتين 16 و 23، و 4 مرات في البيتين 1 و 11، و 3 مرات في الأَبيـــات 2، 4، 10، 26، 27، 31، ومرتين في الأَبيـات 3، 5، 6، 7، 9، 12، 13، 15، 17، 21، 22، 25، 28، 29، 30. وينفرد العددُ الباقي بمرةٍ واحدة.

كما أن أكثر من نصف أبيات القصيدة لا ترد الصوتية «الباء» في شطره الأول، ومع ذلك فإن الشطر الثاني لهذه الأبيات يتوفر في حالات عديدة على الصوتية «الباء» أكثر من مرة واحدة، فيصل إلى ثلاث مرات كما في البيتين 10 و 26، حيث هذا الورود في البيت 10 يتميز بتكرير وحدة لغوية واحدة هي «لِعَاب».

قد تخدعنا طريقة الإحصاء فنتخيّلُ أن الإيقاع يقبل بالعد والقياس. ونبادر إلى القول بأن ما التجأنا إليه هو مجرد حصر تمهيدي لا قدرة له وحده على إدراك تصوُّر الإيقاع في الخطاب، فبالأحرى دَلاَلِيَتَه. ونردف هذا التوضيح بما قد ينتج عنه من اعتقاد في نَفْسيَّةٍ مَّا تصْدُرُ عن تكْريرِ عُنْصر من عناصر الإيقاع، وهي النزعةُ التي ما فتئت تُغري مجموعة من الباحثين حين يربطون بين سيادة صوتيات أو حركات وبين حالات نفسية يلزمون بها القصيدة. إن الشِّعريةَ، حين تصْدُرُ عن اعتبار الدلالية هي إنتاج معنى الخطاب، عنْ طرِيق الدّوَال، **تُشَطِّبُ علَى كُلّ نزْعَة نفْسِيّة للصَّوْتِيَاتِ أو الصَّوَائِتِ والصَّوَامِتِ.** فما يُنْتِج دلاليةَ الخطاب هو نسَقُ الدّوَال داخل النص ليْسَ غَيْر. ومن هذين التحْذِيرين المنْهَجِيّيْن، كشَكْلٍ مِنْ أشكَال المُراقبة، نخرج إلى محاولة رصد أوّليٍّ لنَسَقِ الدَّوَالّ في علاقةِ عُنْصُرِ البَاء بِغَيْرِه من الصوْتيات في القصيدة برُمتها.

إن إيقاع الخطاب هو، كما أُسلفنا، ترْكِيبٌ لجميع عناصر الخطاب، ولكن المجموع المركب، الذي هو النسق، يتجسدن في الخطاب عبر سلاسل عناصر لكل تَرَابُطٍ من ترابُطات الدلاَلِية. وعلى هذا نستطيع عزْل جملةٍ من سلاسل هذه العناصر، موزعةً عبر الأبيات، من خلال علاَقة صوتية البَاء بالصوتيات الأُخرى في ذات الوقت.

تُبَنْيِنُ النصَّ خمسَ سلاسلَ من عَناصر الصوتياتِ هي :

1 ـ من البيت 1 إلى 6 . .أ ـ ب ـ ي.
2 ـ من البيت 7 إلى 10 . .ت ـ ن ـ ب.
3 ـ من البيت 11 إلى 16 . .ن ـ هـ ـ ب.
4 ـ من البيت 17 إلى 26 . .ت ـ ب ـ هـ.
5 ـ من البيت 27 إلى 32 . .م ـ ت ـ ب.

وهذه السلاسل اختزالٌ بالتأكيد لاحتمال بناء سلاسل عديدة لا نهائية. والأساس قبل كل شيء هو قراءة كل سلسلة على حدة، ثم السلاسل فيما بينها من خلال ما يحقق لهذه العناصر تفاعلاً له هو الآخر، أشكال عديدة. وانطلاقاً من شبكة العلائق داخل السلسلة الواحدة ثم التفاعل بين السلاسل

نسْتَشِفُّ استحالةَ العدِّ والقياس، لما يُمكن رصْدُه من علائق وتفاعلات لا نهائية أو عصية على قسرية الضبط الصارم.

منذ **السلسلة الأُولى** في القصيدة نلمسُ إنتاج الدوال، بتعددها وتفاعلها، لدلالية دورة الزمن. في الاستهلال نجد الصوتيات «أ - ب - ي» تجتمع في «أيام الشباب»، مسبوقة بـ«أعِدْ» و«يا»، ومتبوعة بـ«أين» و«الصبا» و«الطلاب». هكذا يبدأ البيت 1، من خلال الدوال، في نسج علائق متعددة لإنتاج نسق فرعي لدلالية النص. إن اجتماع هذه الصوتيات في «أيام الشباب»، التي تقع بدورها في الشطر الأول من البيت 1، يعطيها سلطة فائقة في البناء النصي القائم في هذا البيت الأول على التصريع، وسلطة في إنتاج الدلالية لارتباطها بالزمن، وقد وشَمَهُ كلٌّ من الحنين والتفجيع.

سلطة الاستهلال حاضرة هنا أيضاً، ثم تستمر الأبياتُ اللاحقة حتى البيت 6 وفية لهذا النسْج، حيث نعثر على الصوتيات الثلاث متعالقة مع غيرها ومتضامنة بينها. هذه «الأيام» تتفرع في البيت 2 إلى «الزمان» وفي البيت 6 إلى «الدهر» الذي كان حضر قبلها في البيت 1، وكل من الزمان والدهر يحددان الإطار العام لدورة الزمن من النسبي إلى المطلق. ولكن وجود «الشيْب» في البيت 4 متوسطاً «الشباب» في البيت 1 ثم في البيت 6 يضيف لدورة الزمن بعداً ثانياً هو سيادة الانغلاق.

وتتدخل الصوتيات الثلاث عبر السلسلة بكاملها لإنتاج معيش الذات في الزمن، فلا يكون الزمن بذلك مجرَّداً. وهنا تقوم الصوتيات بربط علائق بينها، ومن بينها **علاقة التكرير** التي تفيد تكرير صوتية أو أكثر في الدوال الموزعة على السلسلة، **وعلاقة الصدى المعكوس** التي تعني انتقال صوتية من مكان عام ومشترك بين الدوال إلى مكان ثانٍ لا يلغي الأول ضرورة؛ وهناك أخيراً **علاقة التضمين** التي تعني تداخل الصوتيات الثلاث ببعضها بعضاً في الوحدة اللغوية المفردة.

في ضوء هذا التحديد نرصد العلاقة الأُولى، وهي **علاقة التكرير**: فالصوتية «الهمزة» تتكرر ثلاث مرات في البيت 1 «أعِدْ، أيّامَ، أيْنَ» ثم مرة واحدة في البيت 3 «اكتئَابِي»، ومرة واحدة في البيت 4 «إنْ» ومرتين في البيت 5 «أَصُدُّ، أُظهِرُ». والصوتية «الباء» قدمنا تكريرها في الجدول السابق، وهي «الشباب، الصِّبَا، الطِّلاب» في البيت 1، و«بفكري، بَكَيْتُ، بي» في البيت 2، و«بي، اكتئابي» في البيت 3، و«بعد، الشيب، عذابي» في البيت 4، و«القلب، صابي» في البيت 5، وينتهي البيت 6 بـ«الشباب». والصوتية «الياء» تتكرر ثلاث مرات في البيت 1 «يَا، أيّام، أيْنَ»، ومرتين في البيت 2 «مخايله، بكيْتُ»، ومرتين في البيت 4 «كيْفَ، الشيْب»، وثلاث مرات في البيت 6 «خيرٌ، حياةٍ، يكُونُ». إلى جانب هذه العلاقة الأُولى، لإنتاج معيش الذات في الزمن،

هناك علاقة **الصدى المعكوس**؛ فالصوتية «الهمزة» ترد في بداية الكلمات عامة باستثناء مرة واحدة ترد فيها في وسط كلمة «اكتِئَابي». وكذلك الصوتية «الباء» التي ترد بعامة في نهاية الكلمات، ومع ذلك فهي ترد أيضاً في وسطها كما في «الشباب»، وفي بدايتها كما في «بفكْرِي»، بكَيْتُ، بي، بعْدَ». ثم أخيراً الصوتية «الياء» الواردة في وسط الكلمات باستثناء مرة واحدة في «يَا». ونصل إلى العلاقة الثالثة وهي **التضمين** حيث تتداخل الصوتيات ببعضها بعضاً. لدينا «أيَام، أيْنَ، بكَيْتُ، اكتئابي، الشيب». وهذه العلاقة الأخيرة تظهر جانباً من التفاعل بين الصوتيات من وحدة لغوية إلى أُخرى، فيما العلاقتان السابقتان عليها تُظهِرانِه في المواقع وتعدادها.

وما يهمنا في هذه العلائق هو إبراز معيش الذات في الزمن الذي يبدو منشطَراً إلى «شباب» و«شيب»، حيث تستعاد «أيام الشباب» في «البيت» عن طريق «بفكري» فلا يكون سوى الاكتئاب والعذاب. إنها الاستعادة المستحيلة، وقد أصبح التأسّي اختبارَها اليومي.

والسلسلة الثانية تبدأ من البيت 7 صحبة الليالي والأيام لتنتهي بالبيت 10 مع الغدوّ والرّوَاح. تلازمٌ ينتقل من الجمع إلى المفرد، ومن الأَبْعَدِ إلى الأَبْعَد، ولكنه تلازم يجعل من أزمنة الخطاب زمناً متساوياً «سواء» كما جاء في البيت 7. تتغير الصوتيات المهيمنة أيضاً مع هذه السلسلة، فنكون مع «تـ ـ ن ـ ب» التي تنشيء علائق بين الدوال كذلك.

في علاقة **التكرير** نجد الصوتية «التاء» تتكرر أربع مرات في البيت 9 «انتشيْنَا، بأَجْنِحَة، الخلاعة، التّصَابي»، ومرتين في البيت العاشر «غُدْوتُنَا، روْحَتُنَا»، ثم تكتفي بالحضور مرة واحدة في كل من البيتين 7 و 8 «سلفتْ، وارفة». ويكاد تكرير الصوتية «النون» يتناسب في هذه السلسلة مع تكرير الصوتية «التاء»، بحيث نجدها مرتين في البيتين 8 و 10 «النعماء، علينا»، «غُدْوتُنَا، روْحتُنَا»، وأربع مرات في البيت 9 «نطِيرُ، انتشيْنَا، بأَجنِحَة» وتحضر مرة واحدة في البيت 7 «مِنْ». وإذا كانت الصوتية «الباء» متجسدنةً في جميع أبيات السلسلة بحكم أنها رويُّ القصيدة، من خلال «عذابِ، الجنَابِ، التصابِي، لِعَابِ»، وحاضرة كذلك في بداية كل من «بِهِ» في البيت 7 و«بأجنِحَة» في البيت 9، فإن تكريرها ثلاث مرات في الشطر الثاني من البيت 10، من خلال «لِعَابِ» ينتج دلالية فرعية لها إبرازُ دلالية السلسلة الثانية برمّتها. وعلاقة **الصدى المعكوس** تتحقق في هذه السلسلة كذلك. فالصوتية «التاء» تغيّر مواقعها من نهاية الكلمات «سلفتْ» و«وارِفةً» و«التصَابِي» في البيت 9، ثم إلى وسطها في البيت 10 «غدْوَتُنا، روْحَتُنَا». وعلاقة الصدى المعكوس للصوتية «النون» لا تغيب، وإن كانت نادرة في وسط الكلمة بالمقارنة مع ارتفاعها في نهايتها «عليْنَا، انتشيْنَا، غُدْوَتُنَا، روْحتُنَا»، ولا مقارنة أيضاً بين ورودها في نهايتها وفي بدايتها كذلك. وعلاقة **التضمين** حاضرة في كلمات محدودة حيث «التاء» و«النون» تردان في كلمات

«انتشيْنَا، غَدْوَتُنا، روحتُنَا»، وتتفرّدُ «بأَجْنِحَةٍ» بتضمين الصوتيات الخاصة بهذه السلسلة في كلمة مفردة.

لا ريب أن هذه السلسلة تبرز دلاليتها من خلال تفاعل «بأجنحةٍ» مع صوتيات الكلمات الأُخرى عبر الغدُوّ والرواح بعد أن انطلقت بالليالي والأيام، لتصل بين «عذابِ» والتكرير الثلاثي لكلمة «لِعَاب» متجاوبة في ذلك مع «انتشيْنَا»، إذ تخترق الدوال حاجز التقعيد الأوّليّ لترحل إلى ما هو أبعد من ذلك في بناء دلالية الخطاب. مع هذه السلسلة يكون استحضار «أيام الشبَاب» مُسَوَّراً بـ«الخلاَعَةِ والتّصَابِي»، فينفصل التأسّي عن كل حنين رومانسي لما هو بريءٌ وطاهِرٌ وفِطري.

وللسلسلة **الثالثة** أهميتها هي الأُخرى في دورة الزمن الخاصة بهذا النص. إننا أمام تجزيء للزمن الأول، الماضي المتمثل في «أيام الشباب». إنه **الشروق**. ويستمر من البيت 11 إلى البيت 16 الذي يعلن فيه الطير عن نهاية عملية الشروق. وسلسلة الصوتيات مكونة من الصوتية «النون» التي ترد مرتين «مِلْنَا، قَرْنُ» في البيت 11، ومرتين «نَمَتْ، فكَانَتْ» في البيت 12، ومرة واحدة «غُصُونِهَا» في البيت 13، وأربع مرات «كأنّ، غصونَهَا، مِنَ، المُنَمَّق» في البيت 14، ومرة واحدة «النّزِيفُ» في البيت 15، وثلاث مرات «أَثْنَتْ، بألْسِنَةِ، النَّبَاتِ» في البيت 16. هذه علاقة **التكرير** بالنسبة للصوتية الأولى. وتتكرر الصوتية «الهاء» مرتين في البيت 11 «إليْها، الإهَابِ»، وتوجد مرة واحدة في البيت 12 «أدْوَاحُهَا»، وثلاث مرات في البيت 13 «زهْرُ، غصونِهَا، مَائِها»، وثلاث مرات أيضاً في الذي يليه «غُصُونِهَا، تهادَى، الزهرُ» ومرتين في البيت 15 «سَقَتْهَا، رَيِّقَهَا»، ومرة واحدة في البيت 16 «طيْرُهَا». هناك أيضاً تكرير الصوتية «الباء» ثلاث مرات في البيت 11، ومرتين في البيت 12، وكذلك الأمر في البيت 13، ومرتين في البيت 15، ثم ثلاث مرات في البيت 16. وعلاقة **الصدى المعكوس** تتأكد من خلال الصوتية «النون» التي تحتل موقع النهاية في البيت 11 «مِلْنَا، قَرْنُ»، أو البداية في البيت 12 «نَمَتْ» ثم فجأة تغير الموقعين معاً لتحتل وسط الكلمة، فنعثر عليها في البيت 12 «فكَانَتْ» والأبيات الموالية «غُصُونِهَا، غُصُونَهَا، المُنَمَّق، النزيفُ، أَثْنَتْ، أَلْسِنَةِ، النَبَاتِ». وأغلب الصوتية «الهاء» يرد في نهاية الوحدة اللغوية، كما هو شأن الصوتية «النون» في السلسلة السابقة، ومع ذلك فهو يرد في وسطها كما في «الإهَابِ» في البيت 11، و«تَهَادَى، الزهْرِ» في البيت 14. ثم يأتي الصدى المعكوس للصوتية «الباء» في وسط وحدات لغوية، فنجدها في وسطها مثل «رُبّتَ، تِبْرِيٌّ» في البيت 11، و«القِبَابِ» في البيت 12، و«فَسَبّحَ، النّبَاتِ» في البيت 16. وعلاقة **الضمين** موجودة في هذه السلسلة رغم ندرتها، فنحن نلتقي بها في البيت 11 من خلال «الإهَابِ»، والبيتين 13 و14 من خلال «غُصونَها»، وفي

البيت 16 من خلال «بِأَلْسِنَةِ، النَّبَاتِ». والوحدتان اللغويتان الأخيرتان تفتحان إمكانية التجاوب بين الدوال والدلالية خاصة وأن السلسلة تشرع بـ«الرَّوْضَةِ» وتُختَم بـ«السَّحَابِ»، حيث المؤالفة بين الأرض والسماء عن طريق النبات.

مع هذه السلسلة الثالثة نطل على «أيام الشباب» في لحظتها الأولى «الشروق» الذي يعُمُّ الفردوس الطبيعي «روضة» بما اصطفاه من عناصر الطبيعة في اكتمالها وعذوبتها وتنميقها. كل شيء يأتي، هنا، ليرفع الأيام عند الشروق إلى ابتهاجها المتناسق.

وتسترسل **السلسلة الرابعة في تجزيء** زمن الشباب، **فهو أول النهار** الذي يستمر إلى البيت 17 ويتوقف **مع ما بعد العصر** في البيت 26. وسلسلة الصوتيات المهيمنة هنا هي المؤلفة من «ت ـ ب ـ هـ». وعلاقة **التكرير** للصوتية «التاء» تتحدد عبر حضورها ثلاث مرات في البيت 18 «سبقْتُ، التصَابِي، تَنْعَابِ»، وأربع مرات في البيت 19 «سقتُ، الغُوَاةِ، كُمَيْتَ، تَلِينُ» ومرتين في البيت 20 «ألجمْتُهَا، قَرَّت»، وخمس مرات في البيت 21 «موَرَّدة، اتقدتْ، حلتْها، للأشعة»، وثلاث مرات في البيت 22 «دَارَتْ، اللذَّاتُ، واضِعَةَ»، ومرة واحدة في البيت 24 «عِشْتُ»، وثلاث مرات في البيت 25 «ذكَرْتُه، أبصَرْتُه، كِتَابِ» ومرتين في البيت 26 «تحول، لؤعَة». والصوتية «الباء» تتكرر في هذه السلسلة بورودها في روي جميع أبيات السلسلة، وتأتي كذلك في غير نهايتها أو في غيرها بكل بساطة. وهكذا نعثر عليها في البيت 17 مرتين، وسبع مرات في البيت 18، وست مرات في البيت 20، ومرتين في البيتين 21 و 22، وخمس مرات في البيت 23، ومرتين في البيت 25، وثلاث مرات في البيت 26. ونلاحظ أن البيت 18 هو الذي يتحقق فيه ارتفاع عدد مرات تكرير هذه الصوتية، ولربما كان العدد المرتفع للصوتية «الباء» فيه مغرياً باستقصاء أوسع في التحليل، حيث نرى أنه البيت الذي **يتوسط** القصيدة تقريباً، كما أنه البيت الذي **تبني** فيه الصوتيةُ **صراعاً حاداً** بين الأطراف المتناقضة للشروق والبكور من ناحية والتصابي وتنعاب الغراب من ناحية ثانية، وقد قاد هذا الصراعَ المركّبُ الفعْلي «سبقتْ» الذي يؤالف بين «الباء» و «التاء» وهو ما سنقف عليه لاحقاً للزيادة في رصد دلالية الخطاب. والصوتية «الهاء» موجودة مرتين في البيت 17 «هَلْهَالِ»، ومرة واحدة في البيتين 18 «بِهِ» و19 «لَهْوٍ»، ومرتين في البيت 20 «ألجَمْتُهَا، بجِيدِهَا»، ومرة واحدة في البيت 21 «جَلَتْهَا»، ومرتين في البيت 22 «هُوَ، بِهِ» ومرة واحدة في البيت 23 «نُجَاهِرُ» ومرتين في البيت 24 «فِيهِ، الهِيفِ»، وثلاث مرات في البيت 25 «ذَكَرْتُهُ، أبصَرْتُه، مِنْهُ»، ومرتين في البيت 26 «ظِلُّهُ، الشّهَابِ». وتسمح هذه السلسلة بلمس **علاقة الصدى المعكوس** لعناصر السلسلة. إن الصوتية «التاء» يغلب عليها هنا أن تحتل موقع نهاية الوحدة اللغوية ولكنها أيضاً تكتسح بدرجة أقل كلاًّ من وسط الوحدة

اللغوية وبدايتها. بناء على ذلك نحصر تلك التي لاتنتهي بالتاء، فنجد «التّصَابي»، «تَنْعَابِ» في البيت 18، و«تَلِينُ» في البيت 19، و«ألجَمَتْهَا» في البيت 20، و«اتقَدَتْ»، «جَلَتْهَا»، في البيت 21، و«ذَكَرَتْه، أبصَرَتْه»، «كِتَابِ» في البيت 25، وأخيراً «تحوّل» في البيت 26. وبالنسبة للصوتية «الباء» يتحقق بها الصدى المعكوس من خلال التكرير الذي لايحترم نهاية الوحدة اللغوية المهيمنة على السلسلة. هكذا تكون الصوتية «الباء» في وسط الوحدة اللغوية أو في بدايتها ناسجة للصدى المعكوس، وذلك عبر «الّربَابِ» في البيت 17، و«سبقتُ، بِه، بُكُوراً، قبْلَ» في البيت 18، و«بالْمَاء، بِجيدِهَا، لَبَبُ، الحَبَابِ» في البيت 20، و«بِكَفٍّ» في البيت 21، و«بِهِ» في البيت 22، و«بِالْغَرَامِ ، نُبَالِي، بالصَّوابِ» في البيت 23، و«أبصَرَتْهُ» في البيت 25، و«بِقلْبِي» في البيت 26. وكذلك الأمر بالنسبة للصوتية «الهاء» التي يتجسدن صداها المعكوس في البيت 17 من خلال «هَلْهَالِ» ثم يسترسل في الأبيات اللاحقة باختيار موقع وسطَ الوحدة اللغوية أو بدايتها عاكساً ورُودَها في نهاية الوحدات عامة. ففي البيت 19 تتحقق في «لَهْوِ» وفي البيت 22 «هُوَ»، وفي البيت 23 «نُجَاهِرُ» وفي البيت 24 «الهِيفِ»، وفي البيت 26 «الشّهَابِ». وعلاقة **التضمين** تكاد تكون نادرة هنا أيضاً، ويمكن ملاحقتها في «سَبَقْتُ ، «التَّصَابي ، تَنْعَابِ» في البيت 18، وفي «ألجَمَتْهَا ، بجيدِهَا» في البيت 20، فوي «جَلَتْهَا» في البيت 21، وفي «بِهِ» في البيت 22، وفي «أبصَرَتْهُ» التي تتضمن بمفردها سلسلة الصوتيات في البيت 25 الذي يتوفر أيضاً على «كِتَابِ»، ثم «الشّهَابِ» في البيت 26.

لهذه السلسلة الرابعة دلالةٌ فرعيةٌ لزمَنِها النشوةُ والعذابُ متلاحقان. فأول النهار «ويوْمٍ» يعلن عن بداية «التصابي» وسباقه مع «تنْعَابِ الغُرابِ». إنه لحظة استقدام الاستعارة «كُميْتَ لهْوٍ»لتكون خمراً تتأكد حقيقتُها «موردّةً» بأشعتها. ومع العصر تصبح «اللذاتُ» بدون «نقاب»، حيث الجهر بـ«الغرام» يكمّل مجلس الخمرة. وبسرعة يعود الزمان ليغلق دائرة الليالي والأيام. في هذا السياق تأتي أهمية البيت 18، الذي تتكرر فيه الباء سبعَ مرات، ليبرُزَ انشطارُ الزمن وانغلاقُه في آن، وهو ما يصعّد دلالته الفرعية، بمكانه في وسط القصيدة تقريباً وتكثيف أكبر عدد من صوتية «الباء»، فيثبت لنا وعْياً قبْلياً وذِهنياً بالمآل.

ونصل إلى **السلسلة الأخيرة** التي تهيمن عليها الصوتيات «م - ت - ب». **فعلاقة التكرير** بالنسبة لصوتية «الميم» نراها في البيت 27 مرتين «مَلاَقٍ، الطَمَاعَةِ» وفي البيت 29 مرة واحدة «فَمَا»، وفي البيت 30 مرتين «مَلِيّاً، مِنْ»، وفي البيت 31 ثلاث مرات «فَمَا، المَلاَمَةِ» وفي البيت 32 ثلاث مرات كذلك «مَنْ حُكْمِ المُروءَةِ». وبالنسبة للصوتية «التاء» نلاحظها مرة واحدة في البيت 27 «الطّمَاعَةِ»، وفي البيت 28 «ترْكَنْ»، وفي البيت 29 «اقْتِرَابِ»، ومرتين في

البيت 30 «حَلَبْتُ، ذُقْتُ»، وثلاث مرات في البيت 31 «أبصرتُ، المَلاَمَةِ، العِتَابِ»، ومرتين في البيت 32 «المُروءَة، التَغَابِي». والصوتية «الباء» ذات علاقة تكرير في هذه السلسلة من خلال الرويّ كما هو الشأن بالنسبة للسلاسل السالفة، وإلى جانب ذلك نجدها موزعة عبر الأبيات، مرتين في البيت 27 بالإضافة إلى حرف الروي «خَلُوبٌ، بالكِذَابِ»، مرة واحدة في البيت 28 «بِه» ومرتين في البيت 29 «بِعَادٍ، اقْتِرَابِ»، ومرتين في البيت 30 «حَلَبْتُ صَابِ»، وثلاث مرات في البيت 31 «أبصَرْتُ، نَدْباً، العِتَابِ». ولعلاقة **الصدى المعكوس** مكانُها في هذه السلسلة. فالصوتية «الميم» تأتي عامة في بداية الوحدات اللغوية، ثم تأتي أيضاً في وسطها كما في البيت 27 «الطّمَاعَةِ»، وفي البيت 29 «فَمَا»، وفي البيت 31 «فَمَا، المَلاَمَةِ» وفي البيت 32 «المُرُوءَةِ»، ونجدها مرة واحدة في نهاية الوحدة اللغوية «حُكْمِ» في البيت 32 كذلك. والصوتية «التاء» ترد بالإجمال في نهاية الوحدات اللغوية ولكنها ترد في البداية كما في «تَرْكَنْ» في البيت 28 إلى جانب «تَرَاهُ»، أو في وسطها كما في «اقْتِرَابِ» في البيت 29، وفي «العِتَابِ» في البيت 31، و«التّغَابِي» في البيت 32. والصوتية «الباء» تحقق الصدى المعكوس بوُرُودِها في غير نهاية الوحدات اللغوية التي هي قوافي القصيدة، ونجدُها في البداية من خلال «بِه» في البيت 28، و«بِعَادٍ» في البيت 29، أو في وسطها كما في «أبْصَرْتُ» في البيت 31. ولا تكف علاقةُ **التضمين** عن أن تكُونَ نادرة في هذه السلسلة الأخيرة. هناك، إذن، مجموعة من الوحدات اللغوية التي تتوفر علي تضمين بعض عناصر السلسلة. في البيت 27 نجد «الطّمَاعَةِ» وفي البيتين 31، 32 «المَلاَمَةِ» و «المُرَوءَةِ»، وفي البيت 29 نجد «اقْتِرَابِ» ثم في البيتين 31 و 32 «العِتَابِ» و «التّغَابِي»، وهما العنصران اللذان يحضران في «أبصَرْتُ» في البيت 31.

تنطلق هذه السلسلة الأخيرة بـ«الدهر» الذي كانت السلسلةُ الأُولى استهلتْ به بناءَ القصيدة. فالدهرُ الذي لايُجيب منذ الاستهلال هو دهر «خلُوبٌ» لا خبر عنده غير «الكِذَابِ». وبين استحالة الجواب والكِذابِ يَنهض صوتُ الحكمة ليُعيد ترتيبَ التفجيع، بواسطة النهي «لا تركَنْ» و«عِشْ فرْداً»، أو النفي «فما أَبصَرْتُ» أو الاستسلام لـ«حُكْمِ المُرُوءَةِ والتغابِي». إنه الزمن الذي يعثر على هويته في الانغلاق والديمومة، وهو ما يبْنِيه الاستهلالُ عندما يغلق الحنين بالتأسي.

□□□

تتداخل هذه السلاسل وتتفاعل بغاية تشكيل نسق إيقاعي مجهولُه غالبٌ على معلُومِه. وما رصْدُنا لعناصر محددة ولعلائق أولية سوَى رحيل نحو الإيقاع النصي كنسق أولاً، ثم نحو لا نهائيته ثانياً. والأسبق في الملاحظة هو كيف يتدخل الدال في بناء خَصِيصَة النص الشعري وإنتاجِ دلاليتِه في آن.

إن دائرة الزمن في قصيدة البارودي تتفرع إلى دوائر فرعية تؤالف بين الدهر «المطلق» وبين الزمان «النسبي». المُمَثَّل بالأيام والليالي تؤكد المؤالفة من ناحية على دورة الزمن الضابطة لمسار الكوني والتاريخي، ومن ناحية أخرى على خضوع الفردي والاجتماعي للكوني التاريخي. وهكذا يكون الأول، والماضي والقديمُ، فردوساً إنسانياً، فردياً وجماعياً، والانتقال منه إلى اللاحقِ، الحاضرِ والحديثِ، طرداً من هذا الفردوس. ولكن الانتقال مجردُ وهْمٍ مادام الدهْر هوالمحددُ لدورةِ الزمن بالكذِبِ، أي بالانغلاق الدائم. فالفردوسُ، الذي تحقق ذات يوم في الشباب، يعتقله استبدادُ الدهر وصرامة انغلاقه. إنه هناك، في الذاكرة وحدها «كتاب» يمكن أن نعيشه ثانية ولا سبيل إلى عودته.

يتحدث محمد حسين هيكل عن فردوس البارودي فيقول :

«ولما عاد «يقصد من حرب كْريت) أقام بحلوان، وأرخى لشبابه ولهوى الشباب العِنَان، فعرَف الشرابَ ومجالسَه، والغواني وفتنتَهُنّ، والطربَ بالموسيقى والغناء، وقال في هذه الأغراض جميعاً، فما تكاد قصيدة من قصائده تخلو منها. لكنك في حلٍّ من أن تسأل : أأمعن في الحب وخضع لسلطانه ؟ أو بَلَغَ مِنْ إدمَان الشراب وحياةِ اللهو ما بلَغ المَاجِنُون ؟ أم كان شعْره في الغزل وفي الخمر شعرَ مُحَاكاة أكثر منه تحدثاً عن غرامٍ صادق آخذٍ بمجامع قلبه، وعن إغراقٍ في اللهو والخمر وولعٍ بهما ؟ أحْسَبُنَا في حل من القول بأنه كان مُقَلّداً في غزله وفي خمرياته، وأن هَوى نفسِه كان إلى شيء غير المرأة وغيرِ الخمْر، وأن حديثَهُ عن الخمر وعن المرأة إنما كان تقْدِمَةً إلى الفخر والوصف والسياسة وغيرها من الأغراض التي يريد القولَ فيها، وأنه في هذه التقدمة كان ينسُجُ على غِرَار الأقدميين».[35]

كان محمد حسين هيكل تطرق قبل هذه الفقرة إلى أن البارودي عندما سافر إلى الآستانة والتحق بوزارة الخارجية «تعلم اللغتين التركيةَ والفارسيةَ وعكَفَ على آدابها، فاستظهر شعرهما وتغنّى بأوْزَانِهِ، ودعتْهُ سليقةُ الشاعر إلى القول فقال بالتركية وبالفارسية كما قال من قبلُ بالعَربية».[36] وهذه الملاحظة تُزَوْبِعُ فكرة المصْدَرِ الوحيدِ لسُلاَلَتِه الشعرية، التي عادةً ما يتم اختزالها في الشعر العربي القديم. نحن لا نتوفر على شعْرِ البارودي في غير العربية، أو بالأحرى لمْ نُصَادِفْهُ في أي دراسة، فضلاً عن كون البارودي ألغاهُ من ديوانه ولم يخصصْ له مكاناً في مقدمته. ولئن كانت هذه الملاحظةُ تسعفنا في الذهاب إلى ما هو أبعد من البارودي لإعادة قراءة

35) ديوان البارودي، م.س.، ص. [illegible]

36) المرجع السابق، ص. [illegible]

التداخُلاتِ النصّية عبر مرحلة شعرية ما زلنا غير جريئين على دراستها، وهي التي عادة ما تُسَمّى بمرحلة الانحطاط، فإن مسألة النص الغائب تؤُول إلى دَرَجَةِ دُنْيا لحضُور الذاتِ في النص الشعري، وهذا ما نود الوصول إليه.

□ □ □

إن بناء الإيقاع في هذا النص متفرد مهما حمل من سمات مشتركة مع غيره من النصوص القديمة. فالعروض أو المعجم أو التركيب لا تقدر على استنهاض السّريّ في النص. ولكن هذا البناء في الوقت ذاته، يُقلّص حضورَ الذات إلى أقصى الحدود، وذلك **أولاً** من خلال إلغاء المَعيش والحَاضِر لصالح ما هو ذِهنيٌّ وماضٍ. فتقسيمُ دورة الزمن إلى دوائر فرعية مُغلقةٍ على ذاتها يعود أساساً إلى المعلُوم والمُقنّن، فيما هي شعريةُ النص تغْتَنِي بقوة المجهول. ومن ثم فإن بناء الدوال لدلالية النص يحُول دونَه هذا السياجُ المفهوميُّ للزمن الدائري العائدِ على ذاته باستمرار. ينكفئُ أكثر مما يسْتَقْصِي. وهذا ما يفضي بنا إلى القول بالعامل **الثاني**، وهو أن بناء الدوال لدلالية النص يستنجد على الدوام بإفراغ التاريخ من تاريخانيته، فلا الماضي ولا الحاضر متجسّدَنان في النص، لأن الذات تُلْجِمُ إيقاعها الشخصي بالانقطاعِ المستمرّ لدوائر الزمن وللسلاسل مقابلَ بناء ذهني تنادي فيه الدوالُّ على بعضها وهي محكومةٌ بمسار مَعْلُومٍ يُعلِن عن نهايته مُنْذُ البداية، فلا يكونُ البناء سوى تأكيدِ المعلُومِ بالمعلُومِ. لا نكون هنا أَمام القديمِ الذي كان يتأسس على المجْهُولِ ولا على الحديث الذي لايمكن معرفته إلا باخْتِيَار الرحيل في المجهول، ولذلك فإن دائرة الزمن المغلقة على ذاتها، والمُقسّمة إلى دوائر فرعية، تستحضر ماضياً لا تاريخياً كما تنفي الحاضر التاريخي للذات الكاتبة، ويكون الإيقاع في هذه الحالة بانياً لذات مُجَرَّدَةٍ وذِهْنِيَّة خارج كل تاريخ، تاريخُها نفْيٌ للتاريخ. هنا تصبح محاكاةُ الأَقْدمين مَحْواً لمَنْ عَاشَ ويَعِيش، اختياراً لذات لا تاريخانية.

2.3. نكْبَةُ دِمشْق، شوقي

تنتج قصيدة شوقي دلالية دورة الزمن أَيضاً، حيث يتداخل التاريخي والحضاري، وهما معاً مُخْتَرَقان من طرف أنا المتكلم للذات الكاتبة. والاختلاف بين قصيدة شوقي وقصيدة البارودي بيِّنٌ رغم انتمائهما معاً للتقليدية. لقد انطلقنا في قراءتنا لنص البارودي من النص ذاته، وفيه عثرنا على مدخل القراءة. واختلاف قصيدة شوقي يبعدنا عن نسخ نموذج القراءة، لأن لكل نص نموذجَه الذي يعلن ويخفي أَسراره في آن. ومن بين المداخل الممكنة لقصيدة شوقي نختار التقسيم المقطعي كمدخل أول للقراءة.

ذكرنا في (4.1.III) أن قصيدة شوقي تنتمي للقصائد التي تكون أبياتُها منظّمةً أفقياً بقاسمة تعزل الشطر الأول للبيت عن الثاني ثم ببياضات بين مجموعة أبيات وأخرى. إنه المكان النصي الذي يظهر على غير ما هو عليه في قصيدة البارودي. القصيدةُ، بهذا المعنى، مبنية من مقاطع، ولكنها غير متساوية. وتعددُ المقاطع يجعل القصيدة طويلة، وطولُها عاملٌ من عوامل البناء فيما المقاطع، المشكّلة من المجموعات، تنظيم للقصيدة ولإنتاج دلاليتها. هذا ما يحوّل غرض التفجيع في قصيدة شوقي من خطاطة مجردة، وقبْلية، كما كان حازم القرطاجني يقول بذلك، إلى عنصر يخضع لبناء الدوال، ومنه التقسيم المقطعي للقصيدة.

مجموع أبيات قصيدة شوقي هو خمسة وخمسون بيتاً، وقد تدخل المكان النصي للفصل بينها وتقسيمها إلى ثلاث مجموعات، كل مجموعة يستقل بها مقطع. والمقاطع الثلاثة مكونة من أحد عشر بيتاً، فعشرة أبيات، فأربعة وثلاثين بيتاً. إنها مقاطع ذات عدد متفاوت من الأبيات. هذا التوزيع للأبيات إلى مقاطع متفاوتة العدد يتدخل كدَالٍّ إيقاعي ليفرّع دورةَ الزمن إلى دوائر.

ابتداءً من **المقطع الأول** ينقسم الزمن إلى زمنين؛ زمن الحاضر الذي تستهلُّ به القصيدة بفعل المضارع «لايُكَفْكَفُ»؛ وزَمنِ الماضي الذي يتحدد بضمير المتكلم في الفعل الماضي «دخَلْتُكِ» الوارد في البيت 5. ويتكامل الزمن الحاضر مع «الليالي» في البيت 4، حيث يكون لتفاعلها مع «الرزء» و«الجراحات» مفعولٌ قلب دلالتها من زمن المجون في قصيدة البارودي إلى زمن الكوارث في قصيدة شوقي. أما الزمن الماضي فيتكامل مع «الأَصيل» في البيت 5. زمنان متعارضان منذ البدء.

إن هذا المقطع مخصص لخطاب الشاعر عن زمنه الموزع بين الحاضر والماضي (القريب)، بين الرُّزْء الذي حل بدمشق وذكرى دمشق في نفس الشاعر، وضمير المتكلم المتصل (الياء) في البيت 4 «لقلْبي» والبيت 5 «بِي» والبيت 7 «حوْلي» والبيت 9 «قصائدي» أو (التاء) في البيت 5 «دخلتُك» والبيت 10 «غمزتُ»، كلُّها تنقل الخطاب من دمشق إلى الشاعر، لأنها تبْني فيما بينها شبكة مركزُها هو الذات المتكلمة التي تتعامل معها الطبيعة كما لو أنها تتعامل مع ذات نَبويّة. فـ«الأَصيلُ له ائتلاقٌ» ووجه دمشق «ضاحكُ القسماتِ طلقُ» كما في البيت 5، أو «الأنهار تجري» تحت الجنان والربى الممتلئة بالخضرة والهديل كما في البيت 6، أو مشهد «فتية غُر صِباح» وهم يحيطون بالشاعر الذي يحب فيهم «رواة» قصائده، فلا يطلب غير العَجَب لشعره الذي سحر به «خلق» دمشق، وبه «غمز» الإباء المتأصل في أمية حتى انفجر الغضب في «كل حُرٍّ». هي ذي صورة النبي التي أصبح الشاعر يختارها لنفسه، لأنه يحمل خطاب الحقيقة الذي لا تقدُّمَ (انعتاق) بدونه.

والمقطع الثاني يبني «معالم التاريخ» في الزمنين أيضاً، في الحاضر الذي «دُكّتْ» فيه كما في البيت 15، وفي الماضي الذي كانت فيه دمشق «ظئراً» في البيت 16، و«عِرْق» كل حضارة كما في البيت 18. إن ما أصاب معالم التاريخ في الحاضر «تخال من الخُرَافة» في البيت 14، فيما الماضي يلتقي مع التاريخ في تحويل السماء والأرض إلى «كتاب» و«رَق» فيهما كتبت عظمة دولة ومُلْكٍ يمتد من «الشام» إلى «الأندلس» كما في البيت 21.

في هذا المقطع يختفي ضير المتكلم ليحضر كلٌّ من الغائب والمخاطب. فالغائب ملازم للحاضر حيث نجده موزعاً على الأبيات 12، 13، 14 التي تنبني حول «الأنباء» و«الأحداث»، أما المخاطب فهو لدمشق الماضية في أقاصي القديم، حيث «تاجُكِ» في البيت 17 و«سرحُكِ» في البيت 18، و«سَماؤُك» في البيت 19 إلى جانب «وأرضُك» أو «بنيْتِ» في البيت 20، وهي جميعها تجعل من الماضي، الذي لا يُضَاهى، قريباً من خيال الشاعر في الوقت الذي يكون حاضر دمشق موصولاً بالغياب.

ولكن هذين الزمنين انتقال بدورة الزمن من زمن الشاعر في الحاضر إلى زمن الحضارة العربية في الماضي من خلال دمشق، من غير أن يكون هذا الانتقال فاصلاً بين الماضي الشخصي للشاعر وبين ماضي دمشق، مِمّا يولّدُ تعارضاً داخل الزمن الواحد، فهو الماضي والحاضر معاً.

ونصل إلى **المقطع الثالث** الذي تقسمه الدوال اللغوية إلى قسمين؛ قسم يستمر فيه مشهد الحضارة العربية القديمة موزعة بين زمنيها؛ وقسم يتدخل فيه الشاعر. إن مشهد الحضارة العربية القديمة مستنبطٌ من خلال صور خالصة لـ«رباع الخلد» في البيت 22، المقابلة لصورة «الروض» لدى البارودي، ثم يشتركان في الفردوس. صورة الماضي بكل جلالها لا يقبل الشاعر أن يراها «دَرسَتْ» في البيت 22 دائماً. وصيغة التساؤل عن المآل «أحقاً» هي التي تستمر في البيت 23. «هل غرفُ الجِنَان» وفي البيت 24 «أين دُمى المقاصِر» ليكون التأكيد هو عموم الدمار، حيث الـ«طُرق» تلتف على الـ«طريق» بالموت في البيت 26 و«ليل القذائف» في البيت 27. ويبدل السؤال موقعه من مآل الماضي إلى الـ«فرق» بين الـ«فؤاد» والـ«صخر» النّاشرَيْن للدمار، بعد أن تغيرت جهة السؤال أيضاً؛ والقسم الذي يتدخل فيه الشاعر يعيد من جديد خطاب الحقيقة والحكمة كما ينطق بالنصائح. هنا نتوفر على جواب يخص قلوب المستعمِرين التي هي «كالحجارة» في البيت 30، كما نقرأ جملاً خبرية عن التعارض بين «طلاّب حق» وبين «أخو حرب» «رمى فرنسا» ودمشق معاً. هؤلاء الفتية الذين ماتوا «لتحيَا» سوريا من البيت 31 إلى البيت 35، ومع البيت 37 تبدأ النصائح لتفصح عن نفسها في البيت 41 «نَصَحْتُ» وعن مصدرها في البيت ذاته «كُلُّنَا فِي الهَمِّ شرقُ». ويبلغ عدد أبيات الحكمة في هذا المقطع وحده، إلى جانب

الأمر بالنصائح والفصل بين الحقائق والشبهات، عشرين بيتاً، دفع استقلالُ البيت فيها، كما ذكرنا ذلك عند تطرقنا لتكرير الأبيات (راجع 1.2.II)، إلى الانتقالات بين الحكمة والنصيحة والحُكْم الذي تنتهي به القصيدة.

□ □ □

المدخل الأول للقراءة ليس هو المدخل الوحيد. هناك مداخل أُخرى تستدعينا لمصاحبتها، ومن بين التي سنستجيب لها نعطي الأسبقية لبناء الصوتيات في القصيدة، لأن الصوتية، كعنصر إيقاعي، تتوزع على الدوال وتوزعها في آن. عملية مضاعفة لا تتراءى لنا عندما نكون محكومين بحصر الإيقاع في العروض وتتبع عناصر نعتقدُ، عن خطإ، أنها وحدها التي يستحوذ عليها الترتيب والتنظيم.

إنه الدالُّ المعمَّمُ الذي يبْني دلالية دورة الزمن. وللصوتيات نسق فرعي ضمن هذا البناء. وما يهيمن من الصوتيات على قصيدة شوقي هو صوتية (الميم) ثم صوتية (الراء). فالصوتية الأُولى تحضر في النص منذ مطلع الاستهلال «سلامٌ» وتثبتُ في مقطعه أيضاً «دِمشْقُ». أما الصوتية (الراء) فتعلن عن نفسها هي الأُخرى في بيت الاستهلال من خلال كل من «بَرَدَى» و«أرقُّ». عبر القصيدة بكاملها تنسج كل واحدة من الصوتيتين علائق مع غيرها، وينسجان كذلك علاقة بينهما داخل واحدات لغوية مستقلة بنفسها تتعدد إلى 17 مرة، أُولها «معذرة» في البيت 2، حيث يتقدم الشاعرُ «يراعة» والشعرُ «القوافي» خارج مشهد النبوة والحقيقة الذي سيستبدُّ بالأبيات اللاحقة من القصيدة.

وتتجسدن هاتان الصوتيتان، المهيمنتان على قصيدة شوقي، في مركبات ووحدات لغوية تتداخل فيها الحضارة مع التاريخ الذي تستقل به «معالم التاريخ» في البيت 15. ومحور بناء دلالية دَوْرة الزمن هو «معالم التاريخ» وقد اجتمعت في دمشق الماضي ودمشق الحاضر. تتفرع هذه المعالم إلى «الإسلام» في البيت 16، و«الماضي» في البيت 19، و«مُلْكاً» في البيت 20، و«أعلام» الشام في البيت 21، وجميعها تتوفر على صوتية (الميم). أمّا بالنسبة لصوتية (الراء) نجد المعالم تتفرع إلى «حضارة» في البيت 18، و«التاريخ» في البيت 19، ثم «عرس» بالأندلس في البيت 21. هذا هو ماضي معالم التاريخ في دمشق، أما حاضرها فلا نعثر إلا على «حرْق» في البيت 15 ورباع الخلد التي «درسَتْ» في البيت 22، و«نار» في البيْت 25، و«من دونه للموت طرق» في البيت 26، نارٌ ودمٌ ودمار.

وبانتقال القصيدة، مع البيت 30، إلى النطق بالحكمة والأمر بالنصائح نلتقي بالصوتيتين معاً في مطلع البيت «وللمستعمرين». ثم تتوزع الصوتية (الراء) على «فرنسا» في البيت 33 من جهة، ولها في هذه الحالة قلوب «كالحجارة» في البيت 30 و«أخو حرب» في البيت 31 . ومن

جهة ثانية تتوزع على «سورية» في البيت 37، ولها هي الأُخرى وضعية «الثوار» في البيت 33، لاَ فرنسا وحدها، وكذلك الـ«نور» في البيت نفسه. ثم تجتمع الصوتيتان في مركبات «دمُ الثوار» في البيت 33 و«دم كل حر» في البيت 44، بعد أن كان البيت 43 وضع «نَعِيمَ الدّهْر» في سياق بناء الشرط. وبعد المركبات تنشىء الصوتيتان علاقة بينهما داخل الوحدة اللغوية الواحدة «مضرجة» في البيت 48 و«نصرتم» في البيت 50. ولا شك أن البيت 48، بتكريره للصوتيتين عدداً مرتفعاً من المرات في «وللحرية الحمراء» و«مضرجة»، قد صعّد قانون المواجهة بين «فرنسا» و«دمشق» ليشمل كل حالات الكفاح من أجل الحرية في جميع مناطق العالم.

ولا نعدم في كل هذا وضعية «الشعر» التي بدت خجولة باعتذارها في البيت الثاني لتتوصل، عبر الذكرى، إلى ماضيها الذي كان الشعر (شِعْرُ شَوْقِي) «يرويه» خلقٌ بكل «محلّة» في البيت 9، ويستنفر كلَّ «حُرٍّ» من بني «أُمية» في البيت 11. ثم تعود وضعية الشعر في حاضرها لتحتل الصدارة، رغم أن الشاعرَ مِصريٌّ والمُوجّهَ إليهم الخطاب سوريون «مختلفون داراً». فما يستوجب قول الشعر هو «كُلّنا في الهمِّ شَرْقٌ».

ما تبنيه الصوتيتان (الميم) و(الراء) هو التعارض بين شطري الزمن في الماضي والحاضر من خلال معالم الحضارة التي كانت مُشِعّة على العالم «كل حضارة في الأرض» في البيت 18، ثم التعارض بين المستعمرين ودمِ الثوار الذي تعرفه فرنسا في تاريخها القريب (الثورة الفرنسية)، ولكن الشعْر والشاعر، من خلال الأنا المتكلمة، يأتيان ليخترقا التعارضات ويُسيِّدا صوت الشاعر، مما يترك الزمنَ مُغْلقاً بالنبوة والحكمة.

□□□

مدخل ثالث يستوقفنا في النص. إنه المعجم. وخاصة معجم الأسماء. إن قصيدة شوقي لاتتفرّدُ باستحواذ بحر الوافر عليها، فهذا البحرُ شائع الاستعمال في ديوان الشاعر بنسبة 9,45 ٪ حسب محمد الهادي الطرابلسي كما هو شائع الاستعمال لدى غيره من القدماء والحديثين. ولكن ما يتسِمُ بحر الوافر في هذه القصيدة لشوقي هو التفاعل مع الصوائتِ والصوامت لبناء الصوتيات ذات طُولٍ مهيمن بدوره على القصيدة بكاملها من البداية إلى النهاية. والتواشج بين هذه العناصر يمنح الدوال سلطة إنتاج دلالية الخطاب. على هذا النحو يكون للأصوات الممدودة نسقٌ فرعيٌّ يتسرب بين عناصر المعجم الاسمي ليقابل بين الجمع والمفرد عبر سلسلتين يهيمن الجمع فيهما، وينتقي المفرد صفات الجلالِ والرفْعةِ والعُلُوّ. ويمكن تقديم نماذج موسعة من القصيدة :

أ) الجمع : القوافي / خواطرها / الليالي / جراحات / القسمات / الأنهار / رُبَاك / أوراق / صباح / غايات / لهواتهم / أنوف / الآفاق / شعراء / أعطافهم / خطباء / رواة / قصائدي / حُلَى / أعلام / الأحداث / معالم / بشائره / رباع / الجنان / منضدات / المقاصر / حجال / أستار / نواحي / أفراح / القذائف / المنايا / غيدك / للمستعمرين / قلوب / طلاب / الثوار / الشعوب / الأماني / الأعلام / ألقاب / فتوق / المختلفين / بلاد / للأوطان / المنايا / الأحرار / الممالك / الضحايا / الحقوق / الأجيال / الأسرى / الدروز / ذادة / قراة / السحاب / شعاف / موارد / جهاته.

ب) المفرد : سلام / بردى / اليراعة / جلال / ذكرى / لقلبي / ائتلاف / ضاحك / وحولي / إباءهم / الشكيمة / الدنيا / الخرافة / التاريخ / للإسلام / صلاح الدين / تاجك / حضارة / سماؤك / الماضي / كتاب / التاريخ / الكبرى / غبار / الشام / نار / السلامة / طريق / سمائه / الحديد / فؤاده / كالحجارة / فرنسا / عصابة / حياة / السماء / السياسة / الإمارة / ذليل / المصلوب / داراً / بيان / حياة / نعيم / الحمراء / باب / أخاكم / قبيل / ينبوع / الصف / لبوءة / نضال / غابته.

تكاد هذهْ النماذج تغطي جميع الوحدات اللغوية ذات الأصوات الممدودة، والعدد من الجمع إلى المفرد شبه متقارب ولكن للجمع عدداً أوفر. حين نجد هذه الدوال معممة على القصيدة نكف عن إهمالها كما نكف عن إعطاء تفسير نفسي لها، لأنها تشكل نسقاً فرعياً داخل النسق العام لدوال النص، وهو يساهم في إنتاج دلالية الخطاب.

إن هيمنة الجمع على هذه الوحدات اللغوية في القصيدة يعني أسبقية القصيدة على البيت في التحليل. واشتمال كلٌ من هاتين السلسلتين من الوحدات اللغوية على الأصوات الممدودة يتوجب البحث فيها أيضاً كما يتوجب تنبيه القراءة. وهنا نرى العلاقة بين الجمع في المجموعة الأولى والسياج الدلالي في المجموعة الثانية، ضمن نسقها النصي، وبين غياب التفاصيل. بهذا تتحول الكلمات إلى دوال. فدورةُ الزمن في القصيدة، وهي المؤلفة من الماضي الذي جعل من السماء كتاباً، ومن التاريخ الذي جعل من الأرض رَقاً، كما في البيت 19، تنتهي في الحاضر باللّيالي وما رمتْ به أرضَ دمشق. وهما متعارضتان كلياً من حيث ضخامة المجد في الماضي وضخامة الدمار في الحاضر. وإذا كان الماضي مقروناً بصلاح الدين الأيوبي فإن الحاضر مقرون هو الآخر بالشاعر الحكيم الناصح الآمر. وظهور الشاعر، الموهوب من السماء، كما جاء في تعريف

شوقي للشعر، هو الذي يعيد المجد إلى حالته القديمة. ولكنه يعيده بخطاب الحقيقة المتضمن لكل من الخيال والتقدم. وصفة النبوة التي أعطاها شوقي للشاعر في العصر الحديث تتمثل في «الذِّكْرَى» كما جاءت في البيت 3، أو كما جاءت في البيت 21 حيث «الشام» بـ«أعلام»ها تتجاوب مع الـ«أندلس» بعُرْسها. والذّكْرَى تذكُّر المعلوم، بِخِلاَفِ النبوة كرُؤْيَا وكشْفٍ واستنطاقٍ للمجهول. لذلك فإن الأصوات الممدودة في الجمع، بما هي إلغاء للتفاصيل والفوارق، وبالتالي تمجيدٌ للقِنَاع، والأصواتَ الممدودة في المفرد، بما هو بناء لسياج دلالي مبثوث بين أعضاء الأبيات والقصيدة بكاملها، تنتج دلاليةَ النص قبل أن تكتفي برنين مُضافٍ إلى بنية القصيدة.

□□□

إن تداخل التاريخي والحضاري في قصيدة شوقي، واختراقهما من طرف إيقاع الذات الكاتبة يُحوّل الخطاب عن جهته التي أعلن عنها العنوان، وحدّدها في «نكبة دمشق». والاختراق لا يتحدد في صوت الحكمة والنصيحة والأمر، ولكنه يتعمم على القصيدة بكاملها بواسطة الدوال التي تتبع نسقاً فرعياً متجاوباً في عناصره، وهو ما نلمسه في الصوتيتن (الميم) و(الراء) من ناحيعة، وطغيان الأصوات الممدودة من ناحية ثانية، وهي تُنسّق «الذِّكْرَى» المُستعادة من طرف الذات الكاتبة التي يتآزر فيها كل من المُعجم والتراكيب لاستعادة ماضي دمشق من خلال الماضي الشخصي للشاعر. وبين التذكّر والحكمة تلغي الذات موقعها النابضَ في النص، وهذا الإلغاء هو الآخر تاريخ لذات كاتبةٍ مُجرّدَة، تفتقد مكانَها في الماضي والحاضر الحيِّيْن. هنا تختلف الشعرية عن القراءة الأُسلوبية الحديثة الفاصلة بين العناصر النصية في بنائها لدلالية النص، والناسية لتاريخ الكتابة وذات الكاتب. ونموذج الأُسلوبية هو ما يقدمه لنا محمد الهادي الطرابلسي حين يقول :

«إن شوقي لم يقدم شيئاً لاؤلئك الذين يطمعون في بديل منبتٍّ للجمالية التي ولّدتها الحضارة العربية في تاريخها الطويل، فهذا البحث في موسيقى «الشوقيات» بيّن أنها خلَتْ من «الجدة» إن لم نقل خلَتْ من البِدْعَة، لكنها لم تخْلُ من جمال. هذا الجمالُ أُصوله في السُّنن الحميدة المُتّبَعة والوصَايَا القديمة المُقرَّرَة والقِيمِ الحسّيّة الخالدة، أي فيما تظافرتْ عواملُ التاريخ على اعتباره قانوناً عاماً يتحدّى الزمانَ والمكانَ.

إن شوقي آثر تأمينَ رِسالته بأن نزَع بها إلى ماضي شِعْر العرب على أن يُسْلِمهَا إلى نزواتِ التجديد بدون أن يوفّر لها الأمنَ على مستقبلها. وهي مع ذلك لا تخلو من تحَدٍّ، وإلاّ فهلْ من السهل أن تكون في شعر المحدث نزعةٌ تقليديةٌ تُفيد من

التراث وتحكُم الصلةَ بين مختلف عطاء الأجيال وتَشْبك من جيّد الشعر المَاضي صورةً نابضةً وتوفّر للطاقات الجديدةِ منطلقاتٍ ثابتةً كالنزعة التي في «الشوقيات».»[37]

خطابٌ أسلوبيٌّ كهذا يبرر ما لا يفكر فيه، فهو يَبْني خطاباً مجرداً وذهنياً يُوازي الخطابَ المُجردَ والذهنيَّ في القصيدة. وما لا يفكر فيه هو حضور أو غياب التاريخ في القصيدة وحضور أو غياب الذات الكاتبة في هذا التاريخ الذي لا يحدده غير إيقاع الذات الكاتبة في كتابتها. الخطاب الشعري بالنسبة للأسلوبية مُجرَّدٌ ولا تاريخي، أساليبُ تتراكم في النص من دون دراية بأن اللغة في القصيدة لا تتراكم ولكنها تتحول إلى دوال يبني الإيقاع دلاليتها.

وهنا نعود إلى ما سبق وقلناه عن الفرق في حالة الذات الكاتبة بين أبي تمام وشوقي. فالأول يصارع المجرد ليَنفذَ إلى النص إيقاعه الشخصي فيما الثاني يستسلم لذهنه وذاكرته ليُمْلِيَا عليه خطاباً لا تاريخياً، خطاباً لا ينتمي للقديم إلا من خلال ما هو مجرد. عند هذا الحد يتوقف مفعول الأسلوبية في الخطاب، لأنها هي الأخرى تغلق دورة الزمن من النسبي إلى المطلق.

هي القراءة الأسلوبية تجرد الماضي والحاضر الشعريين من تاريخهما وتاريخ الذات الكاتبة، وهي بذلك تلتقي مع كتابة شوقي في منحاها واستراتيجيتها. قراءة تقليدية لنص تقليدي، ولا فائدة هنا من نقد كل ما تتقدم لنا به معرفة الحداثة. في غياب النقد للحديث نبرر التقليد ونبرر التصورات القديمة في آن، ليس هذا مصادفة. إنه استمرار البنية الثقافية التقليدية بصيغة تجدد بها التصورات من مكان لا يكترَث بضرورة التفكيك.

3.3. الدمعَةُ الخالِدَة، ابن إبراهيم

دورَة الزمن مستبدة بقصيدة ابن إبراهيم، وتنشر الدوال شبكةً من العلائق المكونة لنسق تتميز به هذه القصيدة عن القصيدتين السالفتين للبارودي وشوقي. إن قراءة الدوال في كل قصيدة ذات احتمالات لانهائية، وقد حاولنا الإشارة إلى هذه اللانهائية بتغيير رصدنا للعناصر والعلائق بينها ضمن الأنساق الفرعية من قصيدة لأخرى، وهو ما سنتجرأ على المغامرة به في قصيدة ابن إبراهيم.

هناك أولاً دال المقاطع الشعرية التي تستثمرها هذه القصيدة. فتقسيم أبيات القصيدة إلى أربع مجموعات، تنتظم في المقاطع، يساهم في إنتاج دلالية النص. وتستقل كل مجموعة بنفسها

(37) محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، م.س.، ص.94.

بفعل البياض الموجود بينها لتشكل مقطعاً، إلا أن هذه المقاطع تتفاعل بينها بعناصر خطية وعروضية وصوتية؛ خطياً هناك الوحدات المتساوية للأبيات ثم للبياضات الموجودة بين مجموعة وأخرى، حيث المجموعة الأولى تنتهي مع البيت 24، ولا نعثر على العلامة التمييزية للبياض بين هذا البيت والذي يليه لأنه جاء في آخر الصفحة. وإذا كان العروض لا يتدخل في تعيين الحدود بين المقاطع فإن الأصوات تساعد على ذلك. فالمجموعة الثانية تبدأ من البيت 25 وتنتهي مع البيت 31، والمجموعة الثالثة من البيت 32 وتنتهي مع البيت 38، والرابعة من البيت 39 إلى البيت 41. صوتياً تبدأ كل مجموعة بالصوتية (الهمزة) لفعلي «أسال» في المقطع الأول، و«أُنادي» في المقطع الرابع، ولأداتي النداء «أيا» في المقطع الثاني، و«أ» في المقطع الثالث. والصوتية (الهمزة) التي نجدها في وسط المقطع الأول «أسِجْنٌ، أَحَسُّوا» أو في البيتين الأخيرين من المقطع الرابع «أخِي، أشَاعِرَ» يمكن قراءتها ضمن علاقة ثانية للصوتيات فيما بينها وهي تنسجُ النسقَ النصي للدوال.

تتجه القصيدة نحو بناء علاقة مباشرة بين اللغة والزمن، وتحضر الذات الكاتبة ابتداء من العنوان إلى البيت الأخير لتؤكد على ضرورة تعيين وضعية الشاعر في زمنه التاريخي (الشعري) والسياسي، وقد وجد في فعل شاعر فاس، علال الفاسي، تعييناً أيضاً لوضعيته الشعرية ـ التاريخية في آن.

هناك صوتيات ثلاث تتفاعل فيما بينها لتشكّل هذه العلاقة المباشرة من ناحية، وتعيين وضعية الشاعر من ناحية ثانية. والصوتيات المقصودة هي (الدال) و(الهاء) و(الراء). منذ العنوان نصادف الصوتية (الدال) مكررة في «الدمعة الخالدة»، التي تعطي الأسبقية لتعيين وضعية الشاعر. وتكريرُ الدال في «الخالدة» ليس مجرد إثبات صفة، ولكنه وصلٌ بين زمنين شعريين، الزمنِ القديم، في العصر الجاهلي، الذي مثلّ بداياتِه الأولى شعرُ امرئ القيس بـ«التبكاء في الديار» كما يقول ابن سلام، والأمثلة على ذلك في شعره كثيرةٌ منها بداية معلقته «قِفَا نَبْكِ»؛ والزمن الحديث، في عصر ابن إبراهيم، حيث «الدمعةُ» انشداد إلى الماضي المُسترجَع في هذه القصيدة. والتجاوب بينها وبين بكاء امرئ القيس تصعيد لدلالية «الدمعة» وهي تعيد الاتصال بين حلقات ضائعة بين الماضي والحاضر، وقد سبق شاعرُ فاسَ، علال الفاسي، إلى الوصل بينها بدفاعه عن القبيلة الحديثة. بهذا تكتمل دائرة الزمن منذ العنوان بالعودة إلى الماضي السحيق الذي استرجعتْهُ الدمعةُ وخلَّدتْهُ. إن العنوان، بهذا التحليل، نصٌّ موازٍ (راجع 3.3.1) ولكنه مندمج في النص، لا مقابِلٍ له ولا منفصِلٍ عنه.

لتعيين وضعية الشاعر أسبقيةً، والأبيات الأُولى تتأسس على ذلك، حيث نجد (الدال) و(الهاء) و(الراء) موزعةً عليها في «صَدْرِه نهراً» و«جمْرَا» و«أدمُع» «الغَزيرَة» و«الصَّدرَا» و«دَعُوا» و«قطَراتِ الدمْع» و«فوقَهُ» و«أدْرِي». وتتجاوب هذه الصوائت الثلاث مع الصوتية (الهمزة) لتؤالف بين «أسال» و«أدري» ثم «الأجفان» و«الأشجان» ثم ثانية بين «أدمع» و«أدرى». الدمعة حالةٌ جسديةٌ. فوضعية الشاعر ليست ذهنية بل جسدية.

وتدخل القصيدة في بناء العلاقة المباشرة بين الزمن والتاريخ، عبر هذه الصوتيات نفسها، مع البيت الرابع :

فما نكَدٌ مثلُ الرُّعَاةِ تَرَاهُمُ غَدَا نهْيُهُمْ نَهْياً وأمرهُمُ أمرَا

من بين هؤلاء «الرعاة» يُعيّنُ «الأرْعَن» في البيت 5 ليقابلَه بنقيضه من «الكرام» في البيتين 7 و 9. تكرير «الكرام» يقابل تكريراً غير تَامٍّ لصِنْف «الرّعاة» المتمثل في «الأرعن». وإذا كانت «نكَدُ» استرسالاً للدمعة وسبباً لها، فإن «تراهم» صلةٌ بين الجسد وفِعْلِه. العينُ التي ترى هي العينُ التي تبكي. وحدةُ التعارض بين «الرعاة» و«الكرام» تولّد «الجمْرَ» التي تتوفر على (الراء) المشتركة بين الوحدتين اللغويتين الأُخْرَيَيْن، كما تتوفر على (الميم) التي تنفرد بها «الكرام». إنه تعارض بين البَدَاوَةِ والحَضَارة، ولكنه مُصعَّد إلى أعلى درجة باستعمال صفة مشبّهة باسم الفاعل «الأرعن» العاري عن معنى التفضيل.

وتتوزع عبر أبيات هذا **المقطع الأول** (من البيت 1 إلى البيت 24) مجموعة من الوحدات اللغوية التي تستحوذ عليها الصوتيات الثلاث (الهاء - الدال - الراء) مفردة أو مجتمعة، يمكن التركيز على بعضها وهي «الله» في البيت 6 و«هوْل» في البيت 11، و«التاريخ» في البيت 13، و«مغربنا» في البيت 16، و«الدهر» في البيتين 20، 21، و«البحر» في البيت 21، و«فرنسا» في البيت 23. هذه الوحدات تتحول إلى دوال في النص، وهي المشكلة في تواراداتها وترابطاتها لنسَق الزمن ودورته. فالشكوى لله، والهولُ للمُصَاب، والمشيئة للتاريخ، والمغربُ الضحية، وللدَّهْر الانتقامُ، وللبحْرِ قانون الدّهْر، ولفرنسا العدلُ والقسطاس. وهذه المجموعة تنسّقُ توارُدَيْن بينها، فهناك من ناحية «الله» و«هول» و«التاريخ» و«الدهر» و«البحر»، ومن ناحية ثانية هناك «مغربنا» و«فرنسا». إن كُلاً من التواردَيْن يوجبان متابعة السفر في السفر. كذلك هو ليل القصيدة واختراق القراءة.

نلاحظ في **التوارُدِ الأَول** أن الصوتيات (الهاء - الدال - الراء) تأتلف في «الدهر»، وهو الذي يتكفل بالانتقام في القصيدة، وهو الذي يقرر مصير الجُناة. وبالمقارنة بين مركز ثقل الفعل

في «الدهر» و«الله» نجد للأول القرارَ وللثاني اللجوءَ، فهل ابن إبراهيم دهْرِيٌّ ؟ قوله ينطبق على قول الدهريين «وما يهْلِكُنَا إلاَّ الدَّهْر» كما جاء في القرآن، وهو منافٍ للتصور الإسلامي الذي يعتبر الدهر هو الله كما جاء في الحديث «لا تسُبُّوا الدهْرَ إن الدهرَ هو الله». ويعلق صاحب **اللسان** على هذا الحديث : «فمعناه أن ما أصابك من الدهر فالله فاعِلُهُ ليس الدهر، فإذا شتمتَ به الدهرَ فكأنك أردتَ الله؛ الجوهري لأنّهم كانوا يضيفونَ النّوازل إلى الدهر، فقيل لهم : لا تسبُّوا فاعل ذلك بكم فإن ذلك هو الله تعالى». إن ابن إبراهيم فَقِيهٌ (وبه كان يُعرَفُ بين الناس) عارف بالإسلام، وكان درس في كلية ابن يوسف بمراكش وجامعة القرويين بفاس. فمن أين أتاه هذا التعارض الذي لا يقبل به الإسلام ؟ من هذا الشتيت نرصد عنصراً من عناصر الزمن التاريخي (الشعري) للشاعر ابن إبراهيم وللشاعر التقليدي عامة. إن الشاعر التقليدي حين عاد إلى الشعر العربي القديم، وفي مقدمته الشعر الجاهلي (المعارضات تثبت ذلك) لم يُرَاقِبْ عودته إلى الشعر بالتصور الإسلامي، لأن كل ما هو شعر عربي قديم أصبح مقدساً. وهناك يكون الفرق بين التقليدية في الشعر والسلفية في الدين. ولكي نستوعب مفهوم الدهر في قصيدة ابن إبراهيم لا بد أن نعود إلى معناه اللغوي الذي هو «الأمدُ الممدودُ، وقيل الدهرُ ألفُ سنة» كما جاء في **اللسان**، ثم إلى معناه الاعتقادي في القديم، ومنه المعنى اليوناني لأُسطورة كُرُونُوس Cronos، وتعريفه :

> «هو أصغر المَرَدَةِ الذين ولدتهم جيًا من أُورَانُوس، وقد خلع أباهُ من حُكم العالم وخصاه بمنجل وحلّ محلّه وتزوّج أُخته رِييًا. وللمحافظة على سلطانه عقد تحالفاً مع سائر المَرَدَةِ الذين اشترطوا عليه ألاَّ يُبقِيَ أحداً من ذريته. فأخذ يلْتهِمُ كلّ أولاده وبناته حتى التهم دِمِيتْرَا وهسْتْيا وهَادْس وبُوزِيدُون وهيرَا. ويقال إنه كان يلتهمهم لئلاَّ ينازعُوه على السلطة في المستقبل (...) وقد دمج الرُّومان كُرُونُوس مع سَاتُورْن (زُحَل) وأصبح بتأثير الديانة الأُرفية إلاَهاً عادلاً حكيماً للعصر الذهبي».(38)

لا نتغيّا من إثبات تعريف أُسطورة كُرُونوسْ أنه هو الدهر لدى عرب الجاهلية، ولا أن ابن إبراهيم كان عليماً بهذه الأُسطورة، ولكن الإثبات مساعد على فهم هذا الدهر الذي لهُ القرارُ في قصيدة ابن إبراهيم (من غير أن نذهب بعيداً في تقصي هجرة الأساطير في العصور القديمة).

وتأتينا القصيدة بتعارض آخر بين الله والتاريخ. فالدهر، الذي يتكفل بالانتقام تبعاً لدورته التي لها قانون البحر «هو الدهر يحكي البحر» في البيت 21، ليس هو مصدر المصاب، فللدهر

38) سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص. 354 ـ 355.

الانتقام وحده. أما التاريخ فهو صاحب المشيئة «كذا التاريخُ شاءَ فَضَاعَةً» في البيت 13. بهذا تبدو العلاقة بين الله من جهة، والدهر والتاريخ من جهة ثانية، مُخْتَلَّةً حسب الوعي الديني والمصدر هنا هو الثقافة الحديثة الأُروبية التي أعطت للتاريخ سلطة قصوى، من خلال نظرية التقدم، ولا مجال للقول بأن ابن إبراهيم لم يكن يتوفر على فكرة عنها. وبهذا يكون مفهومُ الزمن مُرَكَّباً في هذه القصيدة، أما دورته فلها مكانها لاحقاً.

والتوارُد الثاني لا يقل عن الأول أهمية. فليس هناك تعارض بين «مغربنا» و«فرنسا» (كما هو الحال عند شوقي الذي يرى في فرنسا نموذجَ الثورة لا الاستعمار)، بل إن التعارض قائم بين «الأَرعن» (باشا مدينة فاس) و«مغربنا» الضحية ممثلاً في الأسرى الأَربعة، ومن بينهم شاعر فاس علال الفاسي. ومقابل ذلك يوجد تكافؤ بين «فرنسا» و«العدالة». بين «الأرعن» و«فرنسا» فراغ، كما أن بين «مغربنا» و«فرنسا» فراغاً أيضاً. ما هي علاقة الأرعن بفرنسا ؟ وما هي علاقة المغرب بفرنسا ؟ وما هو المجسدن للعلاقة في حالتيها ؟ ليس الفراغ، حسب دلالية النص، سوى غياب الدولة في الزمان والمكان. لنتريث، فنحن لم نخلص بعد من التحليل.

يفتتح البيت الأول من **المقطع الثاني**، وهو البيت 25، بأداة النداء «أيا» متبوعة بـ «زَائِرِيْ» وينتهي الشطر بـ «مَرَرْتُمَا». يصل نداءُ هذا المقطع ببداية القصيدة «أَسَالَ» وذلك باستعمال الصوتية (الهمزة) وكذلك بتكرير الهمزة في «زائري» متصلة بالصوتية (الراء)، وهو مركب اسمي في المُثَنَّى يكمّل حالةَ الدَّمْع في بيت الاستهلال، فنجد أنفسنا أمام امرئ القيس ثانية وقد تعضّد فعلُ الزائريْن بالمرور «مَرَرْتُمَا». لدى امرئ القيس هناك «قِفَا» كما في بداية المُعلَّقة وهنا «مررْتُمَا»، مع فارق أيضاً في المكان، حيث الأولُ يقصدُ الرَّسْمَ «سِقْطِ اللِّوَى» وهنا السجن أو «الخِيسِ» في البيت 26 (ولنا ملاحظة على هذا الاستعمال نؤجلها). وبدَل أن نسأل لماذا المُثَنّى، وهو الذي لا جواب لنا عنه، نشير لأهمية اتباع أسلوبٍ شعريٍّ قديم أخضعته البنية الإيقاعية ليتحول إلى دال يؤرخ للنص فيما هو يؤرخ للذّات الكاتبة. الخِيسُ مصْدَرُ الكتابة في هذه القصيدة. وإزاءهُ توجّب على الشاعر تَعْيينُ وضعِيَتِهِ كشَاعِرٍ، لأن الخيس مكان يواجه فيه «الحُرّ» «المُر»، مكان القهر، مكان «سرّ الحياة»، في البيت 28، والحُر «يُبصر» في ظلمائه «نور بصيرة» في البيت 29، فيَبيتُ السِّجْنُ «في عينيه قصَراً» في البيت 30. في «الخيس» و«حبسوا» و«سر» و«سجن» نجد صوتية (السين) التي تُعمّمُ التفاعُلَ مع صوتية (الراء) وقد اجتمعتا في «سر»، فتنتشر العلائق والتفاعلات عبر الوحدات اللغويةِ من البيت 25، حيث «فَاس» و«سِجْن»، حتى البيت 30 الذي يتألف فيه المركب الاسمي «سُكْرُهُمْ» المُصعّد لحالة «الجاه»، فيكون «سُكْرُهُمْ» منافياً للجاه في

«الغد» الذي «لا يُبْقِي برأسِكم سُكْرَا». وكما أن صوتية (السين) انشبكت مع (الراء) و(الهاء) فإن صوتيةَ (الهمزة) في «برأْسِكُمْ» انشبكتْ مع صوتية (الراء) من غير نفي لصوتية (السين).

ويتأكد مستقبل الانتقام في **المقطع الثالث**، وقد تكفّل به «الدهرُ» الوارد مرتين في البيت الأول من هذا المقطع وهو البيت 32، ثم ورد أيضاً بصيغة «الأيام» (وقد ذكرْنا أن الدهر معناه في **اللسان** الأَمد الممدود) مرتين كذلك في البيت الأخير من المقطع ذاته. والتجاوب بينهما يتمّ عبر التجاوب بين العناصر (الدال) و(الهاء) و(الراء) في «دهر» وصوتية (الهمزة) في «الأيام» التي حققت لها بنيتُها المُركّبية بين «رنت» و«شزراً» وقد توسطتها صوتية (الهاء) في «لـه»، وكلها في البيت 38، تركيباً استعارياً يتمم التركيب الاسْتعاري في البيت الأول من هذا المقطع «أغضب الدهرا»، على أن «الدهر» يتجاوب مع «جواهِرَه» و«دمْعاً» في البيت 34 و«الرّدَى» و«الدّنْيَا» في البيت 36 و«الدّيَّان» في البيت 37 كما يتجاوب هو و«الأيام» مع «الأُخْرَى» في البيت 37. إن «الدهر» و«الأيام» سبيل الانتقام للجَوَاهِر والدّمْعِ بالرّدَى عن طريق الدّيَّان (الله) في الدنيا وفي الأخرى. ووُرُود «الدّيّان»، هنا، لا يغير شيئاً مما قلناه عن الوعي المركّب، لأن الشطر الأخير من البيت 38 (آخر بيت في المقطع الثالث) يضع شرط «الأَيام» (وهي من صيغ الدهر) ليدفع الأرعن لها الحساب، وهو ما يؤكد ثانية أن للدهر قرار الانتقام.

ونصل في الأخير إلى **المقطع الرابع** الذي يوضّح علاقة التجاوُب بين ابن إبراهيم وعلال الفاسي من خلال المرآة التي تجسدنها الصوتية (الراء) في «رصيف» الذي هو النظير، ثم تتعزز صورة المرآة بين «فاس» و«الحَمْرا» (مراكش). مصدر حالة المرآة هو الصفة المشتركة بين الذات المتكلمة والذات المخاطَبة والمتمثلة في «شاعر فاس» و«شاعر الحَمْرَا». ولا تغيب الصوتيتان (الدال) و(الراء) عن بناء شبكة مكثفة بواسطة الصوتيتين (الهمزة) و(السين). فالعلاقة يسميها النص بالأخوة «أَخِي»، وهي أخوة في الشعر لا في التعارف الشخصي، تؤلف الصوتيات السابقة بمجموعها صورتها «دون سَابق رؤية»، حيث الصوتية (الدال) متبوعة بالصوتية (السين) والصوتية (الراء) متبوعة بالصوتية (الهمزة). هذاالتشابك في الدوال يلغي الرؤية المتبادلة كما يلغي الوضعية المتكافئة، وهو ما يتكفل به المركب الفعلي «أَخَالُها» الذي يتوسط «أخي» و«دمعة» من ناحية و«عُذْرَا» من ناحية ثانية.

□□□

محاولتُنَا لحصْر صوتيات محدودة في هذا النص ضمن نسقٍ للعلائق بينها يهدف، أَساساً، رصدَ أسبقية الإيقاع في بناء دلالية الخطاب، وتبْيين كيف أَن الإيقاع المتعددَ واللانهائي هو دوال

الذات الكاتبة وقد تم إنتاجها داخل النص لا خارجَه، كما أنها أنتجت فعلَها داخلَ نسق الخطاب وبنْيَتِه ودَلاَلِيَتِه، ما دام الإيقاعُ هو المجموعُ المركّب لجميع عناصر الخطاب.

وهذا الإيقاع يؤرخ للنص كما يؤرخ للذات الكاتبة. إن تعيين وضعية الشاعر أصبَحَتْ مع العصر الحديث، ومنذ التقليدية، من مستلزمات الكتابة في المشرق والمغرب على السواء، تلك نُبوَّتُه وحقيقتُه. ولكنَّ دورة الزمن في هذه القصيدة تحتفظ باختلافها، عند مقارنتها ببنائها في قصيدتي البارودي وشوقي. ولعل العلاقة المباشرة بين الشعر والزمن في هذا النص قد بلغتْ حداً في عدم محْو تاريخ الشعر المغربي الحديث، من خلال قصيدة ابن إبراهيم، وهي تضيف إلى استثمار التعابير الجاهِزَة، التي أملتها الذاكرة على الشعراء التقليديين عامة، خصيصةً يتفردُ بها نصّ ابن إبراهيم، وهي التي نسعى إلى القبض عليها في البسيط الذي لا يُرى عادة في جملة من التراكيب والاستعمالات اللغوية.

منذ البيت الأول من قصيدة ابن إبراهيم نقرأ «أسَال مِنَ الأجْفَان عن صدْره نهرَا» فحرفُ الجر «عَنْ» جاء بدل «على». كما أن كلمة «الخيس» في البيت 26 تعني الكذب وقد وُضِعَتْ.مكان «المخيس» الذي هو السجن. وكذلك «الدُّنْيَاء» في البيت 36. هذه الصيغ والتراكيب لا تعود إلى جهل باللغة كما نتوهم عند الوهلة الأولى، ولا إلى سيطرة العروض وأسبقيته فقط، ولكن إلى **اغتراب الحاسة الإيقاعية منذ زمن طويل في الشعر المغربي**، وهذا ما لا حظه ابن خلدون، بطريقة موسعة، حين قال عن ملَكَة العربية في إفريقية والمغرب :

> «وأمَّا مَنْ سِواهم من أهْلِ المغربِ وإفريقية وغيرهم، فأجْرَوْا صناعةَ العربيَّة مجْرَى العُلوم بحثاً، وقطعوا النظر عن التفقُّه في تراكيب كلاَم العرب، إلاَّ إنْ أعربُوا شاهداً أو رجَّحُوا (معنىً) من جهَةِ الاقتضاء الذهنيِّ، لا مِنْ جهة مَحامل اللسان وتراكيبه. فأصبحتْ صناعةُ العربية (عندهم) كأنَّها من جُملة قوانين المنطقِ العقلية والجدَل، وبعُدَتْ عن مناحي اللسان وملكَتِه، وأفادَ حملتَها في هذه الآفاقِ وأمصارِهَا البعدُ عنِ الملَكَة بالكليَّة، وكأنَّهمْ لا ينظرون في كلامِ العرب. وما ذلِكَ إلاَّ لعدُولِهِمْ عن البحث في شواهِدِ اللسان وتراكيبِهِ وتمييز أساليبه، وغفْلتِهِمْ عن المِرَانِ في ذلك للمتعلِّم، فهو أحسن ما تفيده الملَكَةُ في اللسان».(39)

39) ابن خلدون، المقدمة، ج2، 730.

ثم يستنتج من ذلك :

«وكذلك أَشعَارُهُمْ كانتْ بعيدةً عن الملَكَةِ نازلـةً عن الطبقـةِ ولم تزلْ كـذلـك لهـذا العهدِ. ولهذا ما كان بإفريقية من مشاهِير الشعراء، إلا ابن رشيق وابن شرف».[40]

ورغم أن سيادة التركية في العهد العثماني همّشتْ العربية في عموم البلاد العربية، باستثنـاء المغرب الذي لم يحتله الأتراك، مِمَّا يجعل رأي ابن خلدون محدداً بالتاريخ، فـإن استعـادة ملَكَـة العربية في المشرق لم تفْعَلْ في الوضع اللغوي في المغرب بسرعة، **وخاصة** مع التقليديين. سنعود لهذه القضية في الجزء الرابع. وما يبرر اغتراب الحاسة الإيقاعية في قصيدة ابن إبراهيم هو برنامجُ العلاقة المباشرة بين الشعر والزمن، الذي يحُول دون انفجار الذات الكـاتبـة في نصّهـا وقـد استبـدّ المعلـوم الشعري في المغرب بـالمجهـولِ الشعريّ عـامـة. وهـذه المـلاحظـة الجـزئيـة تنضـاف إلى الملاحظات السالفة لتبيّن حدودَ العتبة السفلى للمتن التقليدي، فيما هي تُعيِّن وضعيـة قصيـدة ابن إبراهيم كنصٍّ صدى لا كنص أثرٍ.

ولكن هذه العتبة السفلى، وكذلك وضعية النص الصـدى، تنسحبـان على دلاليـة دورة الزمن فيـه أيضـاً. إن دورة الـزمن لا تكتمـل في قصيـدة ابن إبراهيم بـالعـودة إلى الفردوس الشخصي أو الإنساني كما لدى البارودي، ولا باسترجاع الماضي التـاريخي والشعري كمـا لـدى شوقي، بل من خلال تجريدٍ آخر هو الدهرُ المتآلف في قوانينه مع الطبيعة المُعَيَّنَةِ بالبحر. ويذهب هذا التجـريـد إلى الابتعاد عن تعيين الشرط التاريخي بين باشا مـدينـة فـاس «الأرعن» من نـاحيـة وبين الكِرَام «الأَسْرَى» من ناحية ثانية وبين «فرنسا» من ناحية ثـالثـة، وهو مـا يوضحـه التقريرُ السري المرفوعُ إلى الحاكم الفرنسي لناحية مراكش بصدد هذه القصيدة، والذي جاء فيه :

«جواباً على كتـابكم نمرة 344 المؤرخ 24 مـارس الجـاري المتعلق بقصيـدة مبيـدة وطاعنة لسيادة باشا فاس، من مُشيِّعها عبد الرحمان المعروفي، أتشرّفُ بـأن أُخبركم أنه حقيقة ينسب العمومُ بمراكش هذه الرسالةَ الهجْوِيَّة للشاعر المحلّي السيد محمـد بن ج إبراهيم السراج، الذي ذكَر على ملإ من الناس بـأن لـه غرضـاً في ذلـك، وهو أخذُ ثأرِ أحدِ أصدقائه بفاس الذي أسيءَ به عند حركَة الهيَجَـان الواقعِ ضـد جَرَيـان الظهير المتعلق بالبربر.

وإن السيد محمد بن ج إبراهيم السراج زيد بمراكش سنة 1897، وأبوه كان سراجاً، وأنه قرأ القرآن بمراكش، ولم يخالط محلاتِ أخرَ معـدّة للقراءة، ولـه فكرة عريضـةٌ

40) المرجع السابق، ص. 734.

وله ميَلان للشعر، ونال في أقرب وقت بعضَ الشُّهرة لدى أهل العلم بالقصائد والهجْو، ويقدمُها لساداته، وكان السيد الحاج السباعي التونسي الوكيل الشرعي يوجّهه بصفة فقِيهٍ مدة من أربعة أعوام أو خمسة، وله علاقات مع بعض الجرائد التونسية أي للحاج الوكيل المذكور، وكان ينشر فيها أشعارَ مُعاضِدِه السيد محمد بن ح إبراهيم، وبعد وفاة السيد الحاج السباعي دخل السيد محمد بن الحاج إبراهيم السراج عند سيادة الباشا السيد الحاج التهامي المزْوَارِي بصفته معلمَ صِبْيَانه، ثم بعد شهور طُرد منها، وبسبب ذلك أشاع شِعْراً قادِحاً في جانب سيادة الباشا وخليفته السيد أحمد البَيَّاز حتى ألزَمَه ذلك الخروجَ موقتاً من هذه الناحية ليلتجِئَ إلى فَاس.

وهو يُحِبُّ العيش الراغد، ولا قدرةَ له على تعاطي مواصلة ومواظبة خدمة، ويستعمل الأقوالَ الهجويةَ اللاذعةَ في مَذمَّات الناس الذين يُؤدُّون له دراهم أو يتركونه يأْوي عندهم، ويستخرج الدراهمَ من عدةِ مستخدَمِين وأعيانٍ يخافونَ من هجائه، ويتصنّع السيد محمد بن ج إبراهيم دائماً باستظهار غاية الاحترام للحكومة الفرنسية، وها يصلك طيّه ورقة في إرشَاداته».[41]

يغري هذا التقرير بالتحليل رغم التشطيب من طرف أحمد الشرقاوي إقبال «على بعض العبارات اقتضته اللياقة» كما جاء في كتابه.[42] نُقاوم إغراءَ المكبوت والمشطَّبِ عليه، ونلاحظ فقطْ أن تعيين وضعيةِ الشاعر تمَّت عبر قِنَاع اسم الصديق عبد الرحمن المعروفي، كما أن العلاقة المباشرة بين الزمن (الشعر) والمُجتمع عزَلَتْها «غاية الاحترام للحكومة الفرنسية»، وهو ما أكّدَتْه القصيدة في البيتين 23 و 24. إنها مُضاعفة القِناع والعلاقة المحتَجِبة، حيث الذاتُ تؤرخ لدلالية إيقاعها بالقناع المضاعَف في اللغة والشعر، حتى يبلُغ اسمَ الشاعر. ولكن كيف نعرفُ سَرّ القِنَاع ؟

3. 4. يا دجلة الخير، الجواهري

هذا النص هو أطول قصائد العينة بـ 165 بيتاً، وهو في الوقت ذاته ينْبَنِي بالمقاطع التي عددها 18. نجد 17 منها تبتدئ بالمخاطَب إما مُركّباً اسمياً يمثله النداء، أو فعلياً في بداية مقطع واحد هو المقطع 12، فيما المقطع الأول يفتتح بالمركب الفعلي «حيّيتُ» الذي له الدلالة على الحاضر فينقلب الزمن النحوي، الماضي، إلى زمن بلاغي هو الحاضر.

41. أحمد الشرقاوي إقبال، **شاعر الحمراء في الغربال**، م.س.، ص.37.
42. المرجع نفسه، ص.36.

وفي هذا النص أيضاً تُطرح استحالةُ رصد وضبط وتحليل جميع الدوال وهي تتآلف من أنسقة فرعية ليشكل التفاعلُ بينها نسقاً عاماً ينتج دلالية النص. تأكيداً أننا مهما حاولنا ضبط أكبر عدد ممكن من الدوال وانساقها فلن يبلغ التحليلُ نهايتَه، لأن القصيدة طويلة، ثم لأن الدوال والعلائق بينها لانهائية على الدوام. هكذا نكون أمام نص آخر من نصوص عينة التقليدية لا يمكن اختزاله إلى نموذج مُعمّم أو طيّع للتحليل.

إن الإيقاع أوسع من العروض. هذه الفرضية لا تلغي العروض كنصر بانٍ للنص الشعري، إلا أنها تتخلى عن اختزال الإيقاع إلى العروض. وهذا معناه أن العروض عنصر من عناصر بناء النص وإنتاج دلاليته بما هو دال من بين الدوال الأخرى المستحوذة على النص الشعري. لذلك نجد البيت 17 مكتوباً، في الطبعة التي نعتمدها، على الشكل التالي :

والسّاحِبِ يأبَاهُ الزقّ ويُكْرِهُهُ والمُنفِقِ اليومَ يُفْدَى بالثَّلاثِين

وكتابة الشطر الأول من هذا البيت لم تنسجم مع بناء العروض، فانتقل عدم الانسجام من العروض إلى بناء البيت، وتلك إشارة إلى أسبقية الدال في بناء النص، وهو ما يفرض كتابة البيت على النحو التالي :

والسَّاحِبِ الزِّقَّ يأباهُ ويُكْرِهُهُ والمُنْفِقِ اليومَ يُفْدى بِالثَّلاثِين

بتغيير «الزق» من مكانها. ومِثْل ذلك ما نجدُ أيضاً في البيت 33 حيث الكلمة «مَرْدَاةٌ» مكتوبة «مَرَادةٌ». وهذه الملاحظة تندمج ضمن نظرية الإيقاع قبل أن تكون مجرد تصويب عروضيٍّ لا دخل للذات الكاتبة فيه، لأنه من فعل الطباعة، **أي أنه خطأ مطبعي واضح**.

□ □ □

ننتقل إلى المقاطع، ونعطيها وضعية المتتاليات. كنا من قبل تتبعنا مراحل بِناء البيت وبناء كل متتالية على حدة ثم البناء العام للنص بالتفاعل بين عنصر العروض والأدلة اللغوية. ونضيف الآن عُنصرَ **المكان** الذي هو الآخر دالٌ إيقاعي، يقوم بعزل المتتاليات عن بعضها فيما هو يترك لدوال أخرى مهمةَ التفاعل بين المتتاليات. ووجود بياض بين المتتاليات تَعضُدُه بِدَايَةُ كلِّ متتالية بصيغة المخاطب، حيث النداءُ أو الأمرُ متلاحِمان مع الإيقاع في بناء دلالية الخطاب. ودورةُ الزمن في هذه القصيدة متصلةٌ بالشعر والشاعر معاً، وهما وجهان لوضع أخلاقي عام ساد العالم العربي ويسُوده. وليست المتتاليات إلا مجموعةَ سلاسل تتحدد فيها دورة الزمن من حيث هو زمَنٌ شعري وأخلاقي.

في المتتالية الأولي يواجهنا المنفى الجسدي «عن بُعْدٍ» في الاستهلال. واقترانُه بالذات المتكلمة يتموضع في البيت 7 ضمن الاغتراب الجماعي «هانَتْ مَطَامِحُنَا». وفي المتتالية الثانية

يسترسل الخطابُ مُوَجَّهاً إلى دجلة، «أُمّ البساتين» في البيت الأول من القصيدة، ليتسع إلى «أم بغداد» في البيت 13، فيكون الانتقال من الحاضر إلى الماضي حين «مشَى التبَغْدُدُ» وكانت الليالي الألفُ، فيتصل ما هو شعريٌّ «النُّواسِيُّ» بالسياسي والحضاري «هارونُ» الرشيد. في المتتالية الثالثة علاقة التجاوب بين الإبن والأم، ممثلة في «دجلة» التي أصبحت تعاني من «سِيَاط البَغْي» واستمرت تهزأ من «حُكْم السّلاَطِين» ، ومن «بُؤْسِ المَلاَيين» كما كانت منذ «ألفٍ مضَتْ هَدَراً». وفي المتتالية الرابعة يقدم النص قانون «المُفَارَقَة» في الدنيا بين الشر والخير، ثم طُهْرِ الملائكة ورجس الشياطين حتى تنتهي بالزمن الرادع «يَوْماً عَصُوفاً». ومع المتتالية الخامسة يظهر الشعرُ من خلال تعريفه أولاً، فهو «هدهدةً للسمع» و«عفواً يُردّد لحْنَ الحَيَاةِ»، ووظيفته ثانياً كضوء يشع في الدجى «أضواءَ حرفٍ بلَيْل البُؤْس مَرْهُونِ»، لتنتهي بأن هذه الوظيفة «دَيْنٌ لِزَام» سنجد الشاعر يؤديه بتمامه في المتتالية السادسة «ما أبقيْتُ جَارِيةً» ليطلب منْ دجلة «بعض عارفة» و«عاطفة» و«الموج»، ولنا هنا أيضاً كلٌّ من النبوة والحقيقة. في المتتالية السابعة عودة إلى مشهد البُعْد الذي تسيطر عليه «الأَطْيَاف»، ليسترسل مع المتتالية الثامنة في جِسْدَنَةِ الاصطراع الداخلي في نفسه حيث اجتمع «النَقِيضُ» بين الآلام واللذات، حبُّ الحياة وحبُّ الموت، الصَّابُ والعَسَل، الهَوَى والوَاحَات، ليخلُص إلى أهمية التجربة «تجريب وتلقين» في الحياة الفردية. في المتتالية التاسعة يتطرق النص إلى البناء الشعري للذات المتكلمة حيث المعنى مزيجُ اللَّحم والدَّم، أي المعْنَى الجَسَدِيّ، الذي ينقذه «من عَسْفٍ ومن هُون»، وقد استعاد ليل الشاعر الجاهلي النابغة فلا يلقى إلا العذاب في الليالي، حيث «سُمُّ حَيَّات» و«صَدَى الألَم» و«الشَتْم» ليكون هذا فعل «المَيّتِين» الذين هم نقيض الجسد الحيّ الذي هو جسدُ الذات المتكلمة. في المتتالية العاشرة استنجاد الشاعر بالأعشى، «صناجةَ الأَدب الغَالِي» الذي يتحوّل في السياق النصي إلى كناية عن الجواهري نفسه. يتهيأ مشهدُ النقد مع المتتالية الحادية عشرة الذي يصطفي له «العَمَى»، ويقف منه موقف «الكُفْر»، لأنه مشروط بـ«مَوْتَى الضَّمِير» لذلك يكون «الخرابُ» حتماً. وفي المتتالية الثانية عشرة يُحيل المكانَ النقدي إلى «أَرْبعٌ» حيث دلالة الفناء والقحط والخراب، فهو مكان «قَتْلٍ علَى عَمَدٍ»، و«نَاكِر» العلم، وإحصاء «أَبْجَدِيَات»، لا يستحق صاحبُها غير الشلل. وجميع ما سبق يظهر في المتتالية الثالثة عشرة بصيغة «المَصَائِب» الفاعلة في الجسد دوْماً «أعدْن نخْتِي»، ثم في المتتالية الرابعة عشرة يدعو «عَجَب» النقيض بين ما «صنعتُ بنفسي» وبين صُنع الآخرين بها وقد رأى «سِمَاتِ الخيْر ضَائِعَةً» كما رأى ضياع «المَاسِ مصنُوعاً» «حتى لدَى أَهْل تمييزٍ وتثْمِين». وللمتتالية الخامسة عشرة موقف «الشّك» ونفيُ ما يحصّن الفكر من «الظنُون». في المتتالية السادسة عشرة دعوة الذات المتكلمة باتباع «العُودِ ثانية»، ولا رجاء في غير «لَعَلّ» لأنه قد يكون ذا فعل في الأجساد الأخرى، ومن

هذا المسكن الرمزي (الشعر) الذي هو الخيار الأخير للشاعر، يتجه النصُّ نحو المسكن الحقيقي. بيتِ الشاعر في بغداد «مَقيلا على غرْبيِّها»، في المتتالية السابعة عشرة، لأنه كان مكان الاطمئنان والراحة. وها هو في الغربة يتذكره فـ«تعْطِفُ» الذكرى بجسده. وفي المتتالية الثامنة عشرة والأخيرة يصل إلى المسكن الأبدي، (القبر)، حيث أخواه يرقدان «كأن بَريق الموت يُغْشِيني». هناك حيث الآهُ تمتزج بالطاعة «آمِين»، وحيث الجسدُ في النهاية يحضر من خلال، «القلب» وهو يدب ليكون عنصرَ الاطمئنان.

□□□

إن الرؤية إلى المتتاليات، كدوال تنتج دلالية الخطاب، تنْزَعُ عن الحصر للمتتاليات كل قراءة لـ «مَضْمُونـ»هَا. فالدوال تندمج ببعضها بعضاً لتتفاعل ضمن نسق الخطاب. وهذا النص ممارسةٌ للغة داخل الخطاب فيما هو متضمن لنظريته التي لم نقرأها في نص نثري كشأن مُقدِّمَتِي البارودي وشوقي. ولربما كانت نظرية هذا النص المثبتة في النص ذاته مساعداً لنا على إعادة تركيب بنية الدوال ومسار إنتاج الدلالية. ونظرية النص هنا تصرّح بثلاثه مبادئ مركزية على الأقل، ولكن التصريح الشعري هنا ليس من طبيعة التصريح العِلْمي :

39 ـ يا دِجْلة الخَيْرِ : إنَّ الشِّعْرَ هدْهَدَةٌ   لِلسَّمْعِ مَا بَيْنَ تَرْخيمٍ وتَنْوينِ

40 ـ عفْواً يُردّد في رِفْهٍ وفي عَلَلٍ   لحْنَ الحيَاةِ رخِيماً غير ملْحُونِ

74 ـ يا دِجْلَة الخَيْر : كم مَعْنىً مزجْتُ لهَ   دَمِي بِلَحْمِي فِي أحْلَى المَوَاعِينِ

يحتل الصوت، في هذه المبادئ، مكانة الأسبقية، لأنه «هدْهَدَةٌ للسَّمع». والصوت هو غير الإيقاع كما حددناه في النظرية التي تقودنا في عملنا، فالصوت في النص هو السمعي فيما الإيقاع تفاعل بين السمعي والخطي. ولذلك فهو المجمُوعُ المركّب لجميع عناصر الخطاب. ثم تأتي العفوية كمبدإ ثان لمفهوم الشعر «عفْواً يردّدُ (...) لحْنَ الحياةِ». وبقدر ما ترتبط العفوية بالارتجال، فإنها متصلة بسيادة الصوت من جهة، وبالمفهوم المتعالي للغة من ناحية ثانية. والمبدأ الثالث هو جسدية المعنى «كم مَعْنىً مَزَجْتُ لَهُ» «دَمِي بلحْمِي». وهذه الجسدية تثبت مصدر المعنىَ الذي لايتسرب إليه الشك، لأنه المُعاناة التي تبني المَعاني الصادقة. وهكذا تكون هذه المبادئ الثلاثة معيدة لصياغة المبادئ الأساسية للتقليدية، ومحيطة بكل من مفهومي النبوّة (الصوت، العفوية) والحقيقة (جسدية المعنى) كعنصرين بهما يتقدم الشعر. ولا حاجة بنا لإعادة ما كتبناه في المقدمة أو في تحليل مقدمات الدواوين ليتبين لنا التجاوب بين مفهوم الجواهري للشعر مع مفهومه لدى كل من البارودي وشوقي.

نأخذ الآن **مبدأ العفوية** لنختبرَ في ضوئه بناء المتتاليات. قلنا إن دورة الزمن في هذا النص ذات صلة بما هو شعري وأخلاقي، ولكن هذين العنصرين تخترقهما الذات الكاتبة من بداية القصيدة إلى نهايتها. والاختراق معناه تدخل دال الذات الكتابة في تحويل مسار الخطاب من حالته المفهومية والتجريدية إلى حالته الواقعية والتاريخية. هكذا تكون العفويةُ، وبالتالي الارتجال، تنظيماً لا عقلانياً للخطاب، تنظيماً له هو الآخر قوانينُه.

قصيدة الجواهري طويلة، ولكنها لا تمتلك بناء له اقتصاد القصيدة الجاهلية، من حيث نوعيةُ المتتاليات وترتيبُها. وهذه سمة أولى لتاريخ النص المُفَارِق للنصوص القديمة كما هو مفارِق لعائلة النصوص التقليدية. ويمكننا رصد التفاعل بين بناء المتتاليات لنظام الخطاب من خلال :

1 ـ **التكرير**: تتميز المتتاليات 3، 4، 6، 7، 8، 13، 14، 15، بكوْنها تكريراً للمتتالية الأولى، حيث الذات المتكلمة، في بُعَدْيها الفردي والجماعي، تسافر عبر عذَابَاتها، كنتيجة لموقفها الشعري، ولصلته بين الشعري والأخلاقي.

كذلك المتتاليات 9، 10، 16 تكريرٌ للمتتالية 5 الخاصة بالشعر، كمفهوم، وشجرة نسَب، وصناعة، ومآل.

والمتتالية 12 تكريرٌ للمتتالية 11، وهما معا خاصتان بالوضع النقدي وتأثيره في الوضع الشعري.

2 ـ **الصدى المعكوس** :

هناك المتتالية الثانية التي في المتتاليات 3، 4، 6، 7، 8، 11، 12، 13، 14، 15، 16 تجد صداها المعكوس، حيث التعارض بين الماضي والحاضر. بغداد التي كانت نموذجاً حضاريّاً متفتحاً وسعيداً أصبحت خراباً وجهلاً وتعسفاً وجُوعاً. وإلى جانب المتتالية الثانية هناك المتتالية 17 التي تقدمُ المتتالياتُ 1، 6، 7، 18 صداها المعكوسَ. فالبيتُ الشخصيُّ، الذي كان في غربيِّ بغداد مدعاةً للاطمئنان والراحة، له في القصيدة صداه المعكوس من خلال النفْي والغربَة من ناحية، وقبْر الأخوين من ناحية ثانية.

3 ـ **التضمين** : لدينا المتتالية 3 متضمَّنَة في المتتالية 1، والمتتالية 5 في المتتالية 4، والمتتالية 6 في المتتالية 5، والمتتالية 7 في المتتالية 1، والمتتاليتان 13، 14 في المتتالية 8، والمتتالية 15 في المتتالية 4، والمتتالية 16 في المتتالية 14، والمتتالية 18 في المتتالية 7.

هذا البناء العفوي لمتتاليات القصيدة لا يخلو من تنظيمٍ يتحكّم في نسج الخطاب وإنتاج دلاَليته. والوقوف عند هذه الأنماط من العلائق بين المتتاليات لا يُلغي علائق أُخرى، وما نرومُه هو إبرازُ تنظيم العفويةِ لخطابها، مهما بدَتْ عاملاً من عوامل التفتُّت؛ ذلك أن المتتاليات دالٌّ مبْنِيٌّ لخطابه بعواملهِ الذاتية المؤرِّخة للنص وللذات الكاتبة في آن، ففيها وبها يأخذ الخطابُ مسارَه حسب منطق مغاير ليس هو بالضبط منطق ارتباط النتيجة بالسبب.

ننتقل إلى **المبدإ الثاني** (الثالث من حيث الترتيب) وهو المفهوم الجسدِيّ للشعر. يمكننا ضبطُ هذا المفهوم في النص من خلال الدّوال، بسيطِها ومركّبِها. ونرتئي مباشرةَ تشْييج عنصر مُعجم الجسد في النص. إن هذا المفهوم، كما نلاحظ، لا يقتصر على جسد الذات الكاتبة بقدر ما يحقق انتشاراً على صعيد علائق الذات بغيرها، وهو ما ينوّع المقُولات النحوية للمعجم التي نرصُدُها في المركبات الفعلية والاسمية :

1) **المركبات الفعلية :** ألوذُ، أفارقُه، وردْتُ، لتزْويني، يطْويني، تهزّني، أُجَاريها، تدفعُني، تلوى، يَرَوْنَ، احتُجِزَتْ، يغمُرُني، أجُسُّ، تحرّقت، ألمِس، ينْتَبِشْن، أُقطّفُهَا، أرْكَبُ، يشْكُو، سهِرْتُ، أحضنُه، تَدبُّ، قَعَدَتْ، مَشَتْ، تَحْمِلُهُ، تَرى، قِفْ، زُرْ، تَرَ، شُلّتْ، أرَيْنَني، أظْمي، أسْقِي، تُسْقى، تُظْمِيني، رأيتُ، أبصرْتِ، أخْرجُ، جُسّ، تغرُوني، تُصفّقُ، تَسْقِيني، يلفُّهُما، يكْويني، وقفْتُ ، أبصرتُ، يمشي، أطبقتُ، لأبصرهُ، يُعشِيني، شمَمْتُ، يَضُمّكُما، تُغطّيني، يَطْوِيني، مِتُّ، يُصْلِيني.

2) **المركبات الاسمية :** أُمّ، خَافِقة، ثَغْر، فُؤادي، بَطْن، عِرْنين، أكْتَاف، للسّمْع، مُجسّدة، جُرحُكِ، جُرْحِيَ، أطْرَافي، لَدْغِ، جِسْمِي، مدْفُون، دَمِي، لَحْمِي، الرواضِع، الحسَانِ، الخُرّدِ، العِينِ، أَنْيَاب، السّراحِين، لحْمِي، حَلاَقِين (حَلاَقم)، الشّوَاهِين، سَوْأتهم، العائشين، الميّتين، مُحْتَمِلٌ، الأبْكَارِ، العُونِ، العَمَى، مَوْتَى، المَيْتَ، دمْعَتَها، حَيٌّ، كفٌّ، مطْعُون، الضّحَايَا، القَرَابين، قَتْل، عَيْن، يَدَاك، البَلاَبِل، دَمِي، زُمَراً، أخا لُوُم، جِلْدِي، كَفَّايَ، أفْئِدَةٍ، دَمِي، أنمُل الغِيدِ، أنْيَابِ تنّين، أصَيْبِيَةٌ، سِغْلية، قرعاءُ، جفْناً، جفْنٍ، الأضْلاَع، القَلْب، صَدْري.

هذه المركبات الفعلية والاسمية تتعالق فيما بينها داخل نص مخصوص، هو نص الجواهري، وعزلنا لها لا يُنْسِينَا للحظةٍ أنها في النص كانَتْ لِتَكُون. إنها وحداتٌ لغوية يشِمُها الإيقاع حتى لكأنها تكتُب جغرافية سرية لتجربة جسدية تتجاوب فيها الأعضاء والذوات أو تَتَجَافَى. دورة الزمن هنا متفاعلة مع دورة الجسد، في حياته وموته، في فرحه وشقاوته، في همْسِه وأنينه، كما أن الجسد في صراع مع أجساد أُخرى لها الوحشيةُ والافتراسُ مما يجعل الأعضاءَ الحيةَ للذات الكاتبة تتوزّع عبر النص وهي تقطر دماً في حال المواجهة، وذاك هو الأغلب، أو هي في حال

الغبطة والانتشاء، وذاك هو النادر. ولنا أن نرى العلاقة الثلاثية بين الذاتِ الكاتبة والأمِّ والأجساد الأُخرى. إنها علاقةُ التوادُدِ والتنافُر، علاقةُ الاطمئنانِ والتباعُد، وطولُ فترة التنافرِ والتباعدِ وقسوتُها هو الذي يبعث على اشتهاء الموت منذ المتتالية الأُولى، في البيت 6 :

وَدِدْتُ ذاك الشِّرَاع الرَّخْصَ، لــو كَفَنِي يُحَــاكُ مِنْــهُ غــداةَ البَيْنِ يَطْــوِينِي

وكذلك في المتتالية الثامنة في البيت 68 :

وأركَبُ الهَـوْل في ريْعَـان مَـامِنَـةٍ حبُّ الحيَــاةِ بِحُبِّ المــوْتِ يُغْرِيني

وأخيراً في المتتالية الثامنة عشرة في البيت 161 :

لقَــدْ وَدِدْتُ وأسرابُ المُنَى خُــدَعٌ لَـوْ تَسلمَــانْ وأَنَّ المـوْتَ يَطْـويني

حيثُ يتحقق التجاوبُ بين المطلع والمقطع في البيتين الأول والثالث (وددتُ/يطْويني) كما يتحقق انتقالُ الزمن من نحويته إلى بلاغيته في مطالع الأبيات الثلاثة، فتنتقِلُ دلالةُ المركب الفعلي من الماضي إلى الحاضر في البيتين الأوّل والثالث، ومن الحاضر إلى الماضي في البيت الثاني. وما كان صراعاً في الماضي يصبح اشتهاءً للموت في الحاضر. ودورةُ الموت الأَخلاقي في الحاضر تنغلق على ذاتها باللجوء إلى رغبة الشاعر في الموت، وهو الذي لم يقدر على إحياء صورة الماضي كإمكانية وحيدة لمستقبل يُشبه هذا الماضي.

دورة الزمن في هذه القصيدة تنتج الدوال دلاليتها، انطلاقاً من جميع عناصر الخطاب وعلائق التفاعل بينها ضمن النسق العام للنص. والحضور الجسدي للذات الكاتبة والذوات المحيطة بها تُثْبِته الدوال أيضاً، وما حصرنا للمعجم إلا خطوة من بين الخطوات الأَولية المحتملة لرصد هذا الحضور. ويمكن لمس المحتمل من بعض العناصر الإيقاعية أيضاً، ما دُمْنا لا ندّعي إمكانية ضبطها الشمولي. بهذا ننصت إلى **المبدإ الثالث** لمفهوم الشعر لدى الجواهري (وهو الأول من حيث الترتيب). يُؤالف المبدأ الثالث بين الخصيصة السمعية والخصيصة اللفظية من خلال البيتين 39 و42، وهما :

يــا دِجْلَــةَ الخيْرِ إنّ الشعْرَ هــدْهَــدَةٌ للِسَّمْــعِ مَــــابيْن تَرْخِيمٍ وتَنْــوِينِ

«مِـزْمَــارُ دَاوُدَ» أَقـوى من نُبـوَّتِــهِ فَحْـوًى، وأبلـغُ منهــا في التضَــامِينِ

بين الجواهري ودَاوُد علاقةُ النبوة. وإذا كان شوقي وقبله البارودي قد ربطا الصلةَ بين الشاعر والله ليصبح الشاعرُ نبيّاً في العصر الحديث، دونما إلغاء نبيِّ العصر القديم، فإن الجواهري فصَل في داود بين المُوسِيقَى والنبوة، وفضّل الأولى على الثانية باستعمال اسم التفضيل «أقوى» ليعود إلى القول بأن الكلام الشعري كلام جوهري من حيث هو موسيقى تتولّد عن الألفاظ، سبيلُه السمع. ولأن شعر الجواهري «هدهدة للسمع» فإن نبوة الشاعر مُضاعفة. المفهوم المُفضّل للفظ على

المعنى، وبالتالي الفاصِل بينهما، قديمٌ ولكنّ لُوَيْنَةً أساسية أعادتْ صياغته لدى **الجواهري وهي** البعدُ الأنطولُوجيُّ للشعر وقد تضافر مع بُعدِه الاجتماعي «لَكِنْ لنلمَسَ أَوْجَاعَ المساكين» **في** البيت 43. بهذا يكون الشعر إلهاماً (البيت 49) يتجلى في شكله «أَحْلَى المَوَاعِين» في البيت 74، ويظل على الدوام موسيقَى «نَاغِ العُودَ ثانية» في البيت 135.

□□□

يسير النص في عكس اتجاه الفصل بين الدال والمدلول، كما يسير في عكس اتجاه الرؤية إلى النص الشعري كَمُوسيقى، لأن الدوال هي ذات أسبقية في إنتاج دلالية الخطاب، والتلازم الموجود بين نسق الدوال وبناء الدلالية في الخطاب يمكن فحصُه من بداية النص إلى نهايته. ما قُمنا به من اختيار بعض عناصر الدوال، من قصيدة لأُخرى، كمقدمة لتحليل النص، يدعونا الآن لاختيار عنصر آخر تنفرد به هذه القصيدة. سنحاول في قصيدة الجواهري التركيز على **الصوائت القصيرة والطويلة المُضَعَّفَة** التي تستعمل الشَّدّة، لتبْيين مدى أَسبقية الدوال في بناء دلالية الخطاب، ومدى إجرائية تحليل الدوال، مهما كانت متقلّصَة.

مع البيت الأَول تظهر الصوائت الطويلة والقصيرة المضعفة :

حَيِّيتُ سفْحَكِ عن بُعْدِ فحيِّينِي   يَا دِجْلَة الخيْر يَا أُمّ البسَاتِينِ

في الشطر الأَول هناك الصائت الطويل (الكسرة) في «حيِّيت» «فحيِّيني» وفي الشطر الثاني هناك الصائت القصير «أمّ»، وهما معاً مُضَعَّفَان باستعمالهما للشَّدّة. هيمنةُ الصوائت الطويلة والقصيرة المضعفة في البيت الأَول برنامجٌ ستَسِير عليه القصيدةُ برُمَّتِهَا، وهو ما يُقوّي شفَوِيَّة الخِطَاب، وبالتالي صوتيته، من ناحية، ويُبَنْيِنُ دَلاَلِيَتَهُ من ناحية ثانية.

ولنا أَن نقتصرَ على وحدات لغوية مخصوصة تشمل الذات الكاتبة والذوات المحيطة بها لنرى كيف أَن الصوائت المُضَعَّفَة تبْنِي للِدَوال نسقاً يحددُ العلائق بين هذه الذوات، عبر صِيَغ مُتعدّدة.

في المتتالية الأُولى هناك علاقة البُنُوَّةِ والرجاء بين الذات المتكلمة وأمِّ البساتين. للذات المتكلمة التحيةُ «حَيِّيتُ» التي هي مطلع البيتين الأَول والثاني، والرجاءُ «حيِّينِي» الموجهُ لـ «**أمّ** البَسَاتِين». وتكشف العلاقةُ منذ البداية عن صلة وجُودية بالطبيعة من خلال الماء، «**دجلة الخير**»، وهو يبعث الحياة في «البساتين». في الماء ومنتجاتِه يتحدّد الرجاءُ في «الريَّاح» و«لَيِّ النَسَائِم» و«الشّراع» ثم «الرَّيَاحِين» ليكونُ التطهيرُ «خِلْواً مِنَ الهمِّ» إلا «هَمَّ خَافِقَةٍ» فيتحررُ الجسد «**تهزُّني**».

في المتتالية الثانية علاقةُ السلطةِ والمتعةِ في ماضي الحضارة العربية على غير العرب «الدَّهَاقِين». فالسلطة والمتعة تبرزان منذ البداية «ظلّ عُرْجُون» كناية على الأَمن والسلامة والمتعة

التي تضمنها «أمَّ بغدَاد» التي تنـادي على «التَبغْـدُدِ» المُهيمن على الآخر (الـدَّهَـاقِين ـ الفُرْس)، ويتشكل في «التَّلاَحِين» وحيَـاةِ «النَّواسِيّ» الـذي لـه فِعْلُ التطْهير «الغَـاسِـل الهَمَّ» من غير حسـاب «الثَّلاثِين»، «الراهن السابري الخز» لغاية «الفن» وغزو الزمـان «المسمع الـدهر» و«الـدنيـا» متمثلاً في «النواقيس» و«الشعانين».

للمتتالية **الثالثة** الحاضر، حيث الذاتُ الكاتبة في صراع هي وأُمُّهَا الرمزية (دجلة) «مَائِك الطُّهْر» مع «الدّهَاقِين». إنها ذات عليمة بمُوسيقى الحياة اليوميـة «أي قِيتَـارٍ» «أَنـاتِ محزُون»، كمـا أنها علِيمة بأُمها «بأنكِ» المواجهَة لحكم «السلاطين» في مكان «الشرق» القديم والحديث معاً، هؤلاء «النواويس» الـذين لهم «جنـات منثرة على الضفـاف» و«الضـارعين لمـا يَحِلّ» بهم كمـا حَـلّ بـذي «النُّون» وقد «تلوّى» ببطن الحوت، هؤلاء الذين يـدركون «الرَّزايَـا» ثم يفزعون إلى نقيض الرؤيـة، و«اللائِذِين» بـ«الصَّبْر» حيث «الصبرُ» لا مكان له.

في **المتتالية الرابعة** قانون المفارقَة في الحياة «الـدُّنيَـا» حيث وجود «الشرّ» يكون مقترنـاً بـ«أيّ خيرٍ» يحتاج فيه الخير لما «يلقّحُه» من «الشيـاطين»، فيتصل قـانون الحيـاة بـالرجـاء «لعل»، الواردة في مطلع البيتين 37 و 38، التي تجعل من المحتجز «محصلات». وقانون الحياة، مصحوبـاً بالرجاء، هو ما يعطي للصراع حجّته.

تأتي **المتتالية الخـامسـة** بمفهوم «الشعر» المتجسـدن في «السَّمع» وهو «يردّد» لحْنَ الحيـاة «رَخِيّاً». فالشعر أخو «الطبِيعـةِ» ولـذلـك فهو أرفع من «نبوّة» داود من حيث «التضـامين». ووظيفتُـه يختبرُها «المُلْهمُون» (الأنبياء) الذين «شعَّت» الأَضواء في ضمائرهم ليقودوا الخلق.

في **المتتالية السادسة** يؤدي الشاعر وظيفته ووظيفة الشعر معاً «ما كنتُ.. مُتَهمـاً، خِبّـا، ظنِّين» عند «الشَّدَائِدِ» لا على مستوى الخلائق الإنسانيـة بل حتى «الضَّفَـادِع» التي يعـاطيهـا «حُبّ مفْتُون» بفعل «غازَلْتُهَنَّ» رغم «الطَّحَالِبِ مزهُو"الفَسَـاتِين». وهـذه العلاقـة بينـه وبين الخلائق يرجو لها ثواباً «هَلاً» لنفسه «إليَّ»، ويسترسل الرجاء «مَنِّينِي» بغاية «يُسَلِّينِي» ويتجَسْدَنُ الرجـاءُ بـ«خَلِّي» و«يمُرُّ» و«حمِّليـه» و«الثَّلج» و«التَّشـارين» ومـا تنسجـه من بنيـات لغويـة. وهـا هـو الشعر كحقيقـةٍ لايتوقف عن الكلام.

مع **المتتالية السابعة** نُطل على علاقة الذات الكاتبة بالغُربة «ظلَّ طَائِفُهـا» ليكون الرجـاء تأكيداً «أن النَّوم يجفُونِي»، وحالات الغربة جسدية «أجُسُّ» و«تحرَّقت» حيث الجدر «الدَّكْنـاء»، ولا ينفك الرجاء يتكرر «خَلِّيني» في يأس مع «الثَّعَابين»، الذَّات النَّقِيضةُ لهُ ولأُمه الرَّمزية، وهي التي تلتقي مع «الدَّهَاقِين» و«السَّلاَطِين» في المتتالية الثالثة الخاصة بالحالة الجماعية لغُربة بَغْدَاد، فهـذه الثعابين هي «الطَّالِحَاتُ» وَ«الراهناتُ» أيضاً لا ترتاح «إلا كُلّ مأفُون»، و«كُلّ مدفُون».

علاقة الذات بنفسها هي علاقة «النقيض» كما في **المتتالية الثامنة** حيث الشاعر مع الآلام «أقطِّفها» كما الجياع إلى جانب «الذّات»، لأن «حبَّ» الحياة قرين «حُبِّ» الموت، ولاَ فرق بين مَا «دَرَّ» فهو بـ«الغلاَّتِ» يقبله، وكذلك الغول الذي «تسنَّمتُ»، فالفصل في قبول النقيض هو التأكيد «إنَّما» التي لها «الطَّارِئَات» وممارستها قبل تصْنيف «الهرِّ» كتصنيف ساذج.

في **المتتالية التاسعة** يضيء النصُّ علاقةَ الذات الكاتبة، بفعلِها الشعري، معَ الشعر الذي كان سائداً؛ حيث «اللّواةُ» جعلوا الشعر يشكو «الأَمرَّيْن» حتى «أجرَّه الشُّوك ألفاظاً مرصَّفَة» فحضنه حضن «الرَّوَاضِع» مع غير تَنَاسٍ لحالة «العَتِّ». وبقدر ما كان «النَّجْمُ» يشْدَهُ لتلك «التّمَارِين» التي رفعت «ريَّان» الصبا وأحلته قلوب «الخُرَّد» بقدر ما ذاق «سُمَّ حيَّات مرقّطة تدبُّ» وهي الذات النقيضةُ التي تتجاوب فيها «السّراحِين» مع سابقتها، وقد اتصل فعلُهُم بـ«سُمّ» أغربة و«غصّة... الشَّواهِين». إنها ذاتُ «السّاترين» عورتهم كـ«حَوّاء»، ذاتُ «الميّتين».

شجرة النسب الشعرية تنبثق مع **المتتالية العاشرة** «صَنْهَاجة» العرب والأَدب الجاهلي، الذي هو «الصَلِيُّ» بجزائه عكس «شمّ العرَانِين»، بعد أن كان حامي «الظّعائن»، حتى يصل وصفُ الحالةِ إلى التساؤل عن هذه الذوات الأُخرى «عَمَّن» التي تكلّفهُ «ثقْل الديَّات».

لا تتوقف **المتتالية الحادية عشرة** في إثارة الصلة المُحكمَة بين الوضع الشعري والوضع النقدي المتجاهل «عَمَّا ينشّر» من «الدَّواوِ ين»، ليكون الاستفهام الاستنكاري «مَتَى احتجَّتْ» فنبلغ الحذر منها كالحذر من «الطوَّاعين»، ثم يضع حداً بين «السُّوق» و«المُورِّق» لدى عباقرة «الدُّنْيا» وهم يلجأون إلى «الدَّكَاكِين» لـ«تُلمُّ» بالشارد ولو في «غُيَّابَة الصِّين»، والذوات الأُخرى هي «مُدَّعِي» العلم والآداب و«الدِّين»، وهي موتى «الضَّمَائر» تغتال كل «حَيٍّ بسكِّين»، و«أُمَّةٌ» مثلُ هذه «لا بُدَّ» من «كفِّ الخرَاب» لها.

إنها أمكنة «النّقْد» في **المتتالية الثانية عشرة**، حيث «ذَوُو النَّزْع الأَخِير» و«الضَّحَايا» مقابل الفطاحل من أصحاب «التَّأبين» كأنْ لم يكن معلوماً «في الكَافِ والنُّون». هو فِعْل خَبِيث «تشفِّياً»، يتعارض مع التأكيد «إنّ» حيثُ لمح الفكر يتحول إلى قذى في عين «دعيٍّ» جزاؤه الدعاء عليه «شُلَّت يدَاكِ»، لعدم إدراكها «رَسْم السَّعادِين».

في **المتتالية الثالثة عشرة** علاقة الذات بنفسها تتكرر، «ردَّتْنِي» خوالج «هُنَّ»، ليستمر التأكيد «إنّ» و«أنَّ» مقابل الذوات الأُخرى «زَكِيٌّ ما يُزَكِّينِي»، هذا الذي «جَبَّ» ما جاء على «ضُرٍّ»، ويكون مصيره «نُعْمَى تُعنّيه».

وفي **المتتالية الرابعة عشرة** تتدفق علاقة الذات بنفسها بالتأكيد «إنّ» لحالة الشكوى المتبادلة، بعد اختيار «الجِدِّ» من غير تمييز «حتّى مَنْ يُعَادِينِي»، و«الجِدُّ» أَخو «الزُّهد» معرفة

وخبرةً «أنّه عنَتّ» لذلك «أمنّيها» لأن الخطب قد «يُدَّرى»، وهذا الاختيار يكذب قانون الحياة في المتتالية الرابعة ما دام الخير يضيع في «الشّر كاللُّثغ بين السّين والشّين».

في **المتتالية الخامسة عشرة** علاقة الذات المتكلمة بالأمّ الرمزية (دجلة) كلُّها شكٌّ، على «شطِّيْك»، عَدَمٌ «يُنصّب»، «هَلْ في الشّكّ»، وكنزُ قارون تُبطِلُه معرفة «كَفَّايَ» ليكون التأكيد «إنّ الخَصَاصَة مِنْ بعْض السّرَاطين». هذي كلُّها «أقولُهُنّ»، انطلاقاً من «هَمّ» نفْسٍ «لاتصدّق» الباطلَ، بعد أنْ عجز الفكر عَنْ أن يكون له قانون «يُحصّنُه» من «الظُّنون».

أما **المتتالية السادسة عشرة** فهي عودة للجسد «جُسَّ أوتَاره بالرّفق واللّين». فذاك الرجاء «لَعَلَّ» مقصودٌ به «حرَّ» أفئدة، والمناعاة «مخفّفَة» لـ«حُمى عناتر صَفِّين وحطِّين»، الذوات الأُخرى المناقضة. فالحالة «هزّة» للذكريات، والشكوى إلى سمحة «برّ» ووجه المقارنة هو «الضَّرائر».

في **المتتالية السابعة عشرة** يحضر مسْكَنُ الذكريات، وعلاقة الذات الكاتبة بمكانها الآمن في بغداد «على غربِّيها»، حيث «عشٌّ» الأهازيج «يردِّدُهَا» سجعُ الحمام وترجيعُ «الطَّوَاحين». والطبيعة لَها الديمومة «تظَلُّ»، ولها التكامل «تُتمِّمُه» ولو «تعرَّت» لوجود «أُنيَاب تِنِّين» فلتتخلَّى عنها. إنه «مَجْمَع الشَّمل»، ونسائم «تُصفِّق لِي» ينادي عليها الشاعر، لأنها مكان «ضجَّة» العصافير، وهي على «أكِنّتها»، تنتسب لـ«حِسٍّ» غير مَلْحُون، عُشُّ الطائر يتجاوب مع «عُشّ» الشاعر، وقانون الحياة هو مُفارقَة هذا العُشّ، فلا تبقى إلا الغُربة.

للمتتالية الأخيرة مشْهد الموتَ، كحتْف لكل القوانين الخاطئة والصائبة في آن. هُنَاك أخوَان «يلفُّهُما» كرى «لفَّ الحبِيبَيْن»، والشاعر الذي بلغ «ستّين» يحسب نفسه «هِمَّاً» يدنُو من الموت. لهذا ينادي أخويه «يا صَاحبيَّ» وهما يمشيان نحْوَهُ «إليَّ» حتى يكتمل تشابُه الحالة مع الموت «كأنَّ» ليتأكد «إنّي شَمِمْتُ» مِا «يضُمّكمَا». إنه ترْتيبٌ منهُما «في الغَدِ الدّاني تُغطِّيني»، ويتصاعد الرجاء مع ودِدْتُ «أنَّ الموت يطْوِيني» بعد أن «مِتُّ» ميتة «ذُلٍّ». يفقد قدرةَ الصبْرَ على شجوٍ «يرْمَضُنِي» وهو «حَرّان». هنا «تصعّدت» آهَ، و«دبَّ» في القلب ضَرِمٌ (نَارٌ) كان ملازماً للجسد «مَا انفكَّ» يثلج الصدر متى تطلبتِ الحالةُ ذلك.

هي ذي الصوائت القصيرةُ والطويلةُ المضعّفة باستعمال الشّدّة، تنتج دلاليةَ الخطاب، على عكس ما نتوهمه عند تبنِّينَا لمفهوم الحِلْيَة، أو النزعة النفسية في التحليل. إن الصوائت المضعّفةَ تقوّي خَصِيصَة شفويّة الخِطاب، وهو ما يغلّب الكلامَ على الكتابة، إلا أنها من ناحية أخرى تتوزّع على النص ضمن نسقٍ فرعي يتفاعل مع الأنساق الفرعية الأخرى للدوال بغاية بناء النسق العام.

والصوائِتُ المضعّفة، مثلُها مثل البيت، والمجموعة من الأبيات المؤلفة من متتاليات، والمعجم، تتّبع في كليتها استراتيجيةً مُوحّدة هي صوغُ دورة الزمن في هذِه القصيدة بمَا يوفر لها

تجاوبَها مع النصوص الأخرى لعيّنة المتن، ثم تفرُّدَها داخل المتْنِ ذاته، أكان جَماعياً مع شعراء آخرين أم فردياً مع قصائد أخرى للشاعر ذاته، فتصبح القصيدةُ تأريخاً لذات كاتبة لا سبيل إلى محوه أو نكرانه.

دورة الزمن في هذا النص تلْمَسُ الإخفاق الشعري والأخلاقي، فردياً وجماعياً، وقد ساهمت علاقة الصّدَى المعكوس، ثم علاقةُ الجسد الفردي بغيره، أو علاقة الذات الكاتبة بالذوات الأخرى، في بناء شبكَةٍ دلالية يقف حاجزٌ دون لحاق الحاضر بماضيه، هو حاجز اجتماعي - سياسي - ثقافي، يتمثل في قهر وجوع الملايين، وضمان السلطة السياسية لاستدامة ما يؤمّن الاستبداد، وسيطرة الوعي النقدي المتخلّف. إنها حالة منع الماضي من إعادة تحققه في مستقبله. والبعد والغربة والعذابات التي تعاني منها الذاتُ الفردية هي عُمْقياً حالةٌ تتجاوز الذات الكاتبة لتنطبق على الماضي، شعرياً وحضارياً. فنكون أمام الزمن الشعري والأخلاقي المغلق.

ولكن الحاجز الذي حال دون عودة الماضي إلى ماضيه، أي استعادة الماضي في مستقبله، مما سبّبَ الإخْفَاق، يوازيه حاجز آخر تفصح عنه الدوال أيضاً، وهو الصيغُ الشعرية القديمة التي حالت دون اختراق الجَسَدِ لموْته. فالحياة التي ينشدُ إليها المفهومُ الشعري تظلُّ مُبْعدةً ما دام جسدُ الذات الكاتبة أسيرَ اللغة الشعرية الجاهزة. هكذا تكون الذات محتَجَزَةً بفعل الحاجز الخارجي والحاجز الداخلي في آن واحد. حاجزٌ مضاعَفٌ تكشف عنهما الدوالُّ في غيبة الوعي الشعري للشاعر بالحاجز الثاني. ولا يكون مأْزِقُ التقليد والتقليدية هو الحاجزُ الخارجي وحده بل الحاجزُ الداخلي كذلك بعد أن فصَلَتِ الذاتُ الكاتبةُ بينهُمَا ولم تفطن إلى أن الدوالَّ تُفصِحُ عنه فيما هي تسعى لبناء مشهد الحاجز الخارجي. غربةٌ مضاعفةٌ إذن. غربة الذاتّ الكاتبة عما يفجّر تكثيفَ زَمنِها، وغربةُ الماضي عما يجعل منه مستقبلاً. دائرة مغلقة. صمتٌ. وللتحليل أن يقرأ هذا الصمت. تلك مهمةٌ أخرى.

خُلاَصَةُ القِسْم الأوَّل

حاولنا، في هذا القسم الأول، أن نعيِّن حدودَ التقليدية بغاية تمييزها عن الكلاسيكية الأوربية من جهة والشعر العربي القديم من جهة ثانية، لأنّ استمرار الخلط بين هذه الممارسات يمنعُنا من إعادة بناء الموضوع. وقد صدرنا في قراءتنا للتقليدية عن تصوُّرٍ للشعرية قادنا لقراءة نقدية لمناهج ولغتها الواصفة، مؤالفين في الفعل النقدي بين الشعرية العربية القديمة وجملة من النظريات الحديثة التي تدرس الخطاب الشعري، من الشعرية البنيوية إلى الدلائلية الشعرية.

ويمكننا من خلال فقرات التحليل، في لحظتنا الأولى من القراءة، وضعُ اليد على البنية العامة للتقليدية في الشعر العربي الحديث، من حيث هي بنية يؤرخ لها الإيقاعُ النصي كدال للذات الكاتبة. إنها بنيةٌ موسُومة بفرْدية النصوص ولا نهائية قوانينها مهما ادعينا العدَّ والقياس والضبط، على أن هذه الفردية وتلك اللانهائية تلتزمان بالفِعْل المُغْلَق، وهو ما يقعّد النص في كليته كما يقعّد دوالَّه ابتداء من البيت والمتتالية. ولئن كان الفعلُ المغلق خصيصةَ الدال فهو في الوقت نفسه إنتاجٌ لدورة الزمن المغلق أيضاً، يتحول فيه الماضي والحاضر إلى مفهوم متعارض للزمن، يمنع فيه الحاضِرُ الماضِي من استعادة ماضيه في مستقبله. تلك بنيةُ الرَّحِيل من المعلوم إلى المعلوم، حيث تُقلِّصُ الذاتُ الكاتبة من فاعليتها وهي تلتجئُ إلى القول المعلُوم لتخُط عليه أثَرَ انحِبَاسِ المعلُوم في المعلوم.

والفرقُ في هذه الحالة بين النص الأثَر والنص الصدى لا يتناول بالضرورة القوانينَ العامة، ولكنه بالأحرى يكمُن في تاريخ اللغة والشعر معاً في المغرب (وغيرهُ من مناطق المحيط مستعِدٌ للتحليل أيضاً)، حيث الذاتُ الكاتبةُ في هذه الحالة لا تفلت من أثر التاريخ على جسدها، وهو ما سنسعى لاستنطاقه في القسم الرابع من هذه الدراسة، واصِلين بين الشعر والذات الكاتبة التقليدية وأثر التاريخ في بنية التقليدية بِرُمَّتِها.

ولكن خصيصةَ الفعل المُغْلق تتجاوب مع كون الفعل يصدر عن حقيقة، وانغلاقه على الماضي إثباتٌ لتقدُّمِه، وهُمَا معاً يتعالقان بمفهُومَي الخيال والنبوة ليكون النسيجُ النصيُّ بانياً لرؤية شعرية حديثة لها تميُّزَهَا وتفرُّدُهَا. بذلك نكف عن اعتبار الشعر التقليدي مجردَ قالَبٍ جَامِد في البناء النصي أو مجرد استرجاع لاَ تَاريخي للشعر العربي القديم.

إن التقليدية شعر حديث، بمفاهِيمه المشتركة مع المتون اللاحقة عليه (أو المتزامنة معه) يمْهُر حداثتَه. وتصنيفُ التقليدية ضمن الشعر العربي الحديث تفصح عنه التصورات العامة التي يصدر عنها الشعراءُ التقليديون في تسمية فِعْلِهم الشعري، وقد لاَمَسَتِ المفاهِيمَ المشتركة للحداثة **بتأويلها الشخصي.**

المفاهيمُ والتصوراتُ العامة تتفاعل مع البناء النصي وإنتاج دلالية الخطاب في وضع سياج نظري ونصي يميز النص التقليدي عن النصوص التي تتلبّسُ بمظهره الطباعي، مادام هذا المظهرُ مجرد عنصر من بين العناصر المتعددة التي لا تأتي معزولة في البناء النصي في الوقت ذاته الذي تلتقي بحركيتها في بناء نص مخصوص، وهذه المفاهيم والتصورات هي التي تحميه من افتقاد حدوده مع النصوص الأُخرى التي يستقي منها، أحياناً، عناصر بنائية مغايرة، كقصيدة النثر أو الشعر الحر، من شوقي إلى الجواهري. وبذلك تبدو القصيدة التقليديةُ موسومةً بما هو أوسع مما نجزِّئُه، قسراً، إلى خصائص نصية تختزلها القراءة المطمئنة لمكرور العادة، وتكون النتيجة، في هذه الحالة، هي طردُ التقليدية من الحداثة الشعرية، أو ضمُّ نصوصٍ أُخرى، عَنْوةً، إلى التقليدية.

ولكن **حداثة التقليدية مُعَوّقَةٌ**، محتجَزَة. تكون فيها استعادةُ الماضي استحالة، والتقدمُ انطلاقاً من تقليد الماضي مُغْلقاً، في النص وبالنص. حداثةٌ تعلن باستمرار، منذ البارودي إلى الآن، وعبر الاحتمالات النصية المُنجَزَة، في المركز الشعري ومحيطه، عن انكسارها ولا إمكانية تحقُّقِهَا في حاضرٍ هو نقيضُ الماضي، كزمَنٍ مُجرَّد ومطلق، وكتجربة ذهنية تخشى مَاء النص الذي هو اختراق الذات الكاتبة، بالعُنفُوَان المُستَبْسِل، لكتابتها. وبهذا تكون جميع الجهات المؤدية إلى هذا الماضي محكومةً باختلالٍ لا قدرة للتقليدية على تبصُّر مَقْدَمِهِ أو الانفلات من مآزقه. وعيٌ شقيٌّ لذاتٍ شقيّة. هي ذي حداثة التقليدية. ولمُتّسَعِ التنظير فُسحَتُه في لاحق الدراسة.

مُلْحَقَـان*

* نثبت في نهاية هذا الجزء الأول ملحقين خاصين بتعريف الشعراء الأربعة والنصوص الشعرية الأربعة المحللة بتفصيل في قسم التقليدية، أما فهارس المصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع فنثبتها في نهاية الجزء الرابع من الكتاب.

I. تعرِيف بالشعـراء

تم وضع تعريف مختصر بالشعراء الأربعة الذين ندرسهم في هذا البحث بغاية الوقوف على بعض المراحل الأساسية في حياة وأعمال كل واحدٍ منهم. وليس الغرض هنا هو تفصيل سيرة حياة أو استقصاء دقائق لم يُبَث فيها بعد. وكان الاعتماد على المراجع المتوفرة الخاصة بكل شاعر أو الشعر العربي الحديث، إضافة لكتب التراجم وفي مقدمتها كتاب **الأعلام** لخير الدين الزركلي.

مَحْمُود سَامِي البَارُودِي

مصري، وُلد سنة 1839 في القاهرة. ينحدر من عائلة جركسية. في السابعة من عمره توفي أبوه فكفلته عائلته، وبعد دراسته الأولى دخل مدرسة الحربية، تبعاً لتقاليد العائلة وسمو الوظيفة العسكرية في مصر آنذاك.

تخرج في المدرسة الحربية سنة 1854 وهو شابٌّ في السادسة عشرة من عمره أيام عباس الأول، ولما لم يجد البارودي عملاً كان انكبابه على قراءة الشعر بين 1854 و 1863، وأخذ يكتب قصائده الأُولى في مناخ شعري كانت السيادة فيه لعبد الله فكري ومحمود صفوت الساعاتي وعبد الله نديم. وفي سنة 1863 قصد الاستانة بتركيا صحبة إسماعيل باشا والتحق بوزارة الخارجية، فأجاد هناك الفارسية والتركية وكتب الشعر بهما أيضاً. وبعد عودته إلى مصر مارَسَ وظيفة في الجيش فكان من القواد المصريين في الحملتين العسكريتين إلى كْرِيت سنة 1868، وروسيا سنة 1877، وهما تدعيم مصري للخلافة العثمانية.

كانت الحرب تجربةً في حياة البارودي وشعره معاً. ففي غمرة الحرب كتب قصائد عديدة. وعلى إثر إلتحاقه بمصر بعد الحملة الأُولى اختار حلوان، وفيها عرف بذخ المتعة واللذة، ولم يتوقف عن كتابة الشعر، متنقلاً هذه المرة من غرض الحماسة إلى غرض المجون. أما بعد الحملة الثانية إلى روسيا فكان رجل مسؤولية سياسية وعسكرية، عارض التدخل الإنجليزي في مصر ثم انضم إلى الثورة العُرَابية في سنة 1881، وأصبح رئيساً للوزراء في فبراير إلى مايو 1882. وبعد هزيمة القيادة الوطنية، ودخول الإنجليز القاهرة وإعلان استعمارهم لمصر، اعتُقل البارودي وصدر الحكم عليه بالإعدام ثم خُفِّف بالنفي إلى سيلان التي ظل فيها سبعة عشر عاماً.

كانت بداية المنفى في كُولُومْبُو بسرْنديِب، وفيها أقام مدة سبع سنوات، ثم بعد ذلك فارق أصدقاءه وقضى عشرة أعوام في كندي بسرنديب أيضاً، وفيها تعلم الإنجليزية وترجم منها إلى العربية **السحر الأبيض والأسود**، ولربما ترجم منها **النصائح البد**. وكان شعره في سيلان وجدانياً، يغلب عليه التذكر والتأمل. توفيت زوجته فتزوج ثانيةً بابنة يعقوب سامي أحد المنفيين من زعماء الثورة العربية، ثم توفي ابنُه أيضاً. وكان العفو عنه في سنة 1900 فحلَّ بمصر. وضع منتخباته الشعرية ورتب ديوانه. وكانت وفاته سنة 1904.

أعمـالـه

1) **ديوان البارودي**، صدر في الطبعات التالية :

أ) الجزءان الأول والثاني إلى آخر قافية اللام، تولت أرملته أمر طبعه، ولا نعرف عن هذه الطبعة تاريخ ومكان صدورها.

ب) ضبطه وشرحه وصححه محمود الإمام المنصوري، مطبعة الجريدة، القاهرة. بدون تاريخ.

جـ) جزءان، ضبطه وصححه وشرحه على الجارم ومحمد شفيق معروف، تقديم الدكتور محمد حسين هيكل؛ الجزء الأول، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1952؛ الجزء الثاني، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954.

د) دار المعارف، القاهرة، 1975.

2) **منتخبات البارودي**، أربعة أجزاء، مطبعة الجريدة، القاهرة، 1327 ـ 1329.

3) **قيدُ الأوَابِد**، دراسة نقدية، مخطوط.

4) **أوراق البارودي**، المجموعة الأدبية، (1) دراسة وتحقيق وشرح دكتور سامي بدراوي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1981.

أَحْمد شَوْقِي

مصري، ولـد سنـة 1868 في القـاهرة، ذو نسب كردي وعربي. تلقى تربيتـه في ظـل الخديوي إسماعيل. دخل مكتب الشيخ صالح سنة 1873، وانتهى من المدرسة الخديوية سنة 1883، ثم التحق بمدرسة الحقوق لمدة أربع سنوات، قضى سنتين منها في قسم الترجمة التابع للمدرسة ذاتها. وبعد ذلك أرسله الخديوي توفيق في أواخر سنـة 1889 ضمن بعثة دراسية إلى مونبلييه بفرنسـا، فتعرّف على الأدب الفرنسي، وفي سنـة 1892 توجه إلى باريس التي تعرف فيها على شكيب أرسلان. ومن باريس توجه لأنجلترا لفترة وجيزة، وفي اكتوبر من السنة ذاتها توجه للجزائر طلباً للشفاء، وهناك قضى أربعين يومـاً، ثم عـاد إلى بـاريس ليقضي بهـا سنتين. كتب خلال هذه المدة الشعر المسرحي لأول مرة، فكـانت **مسرحيـة علي بك**، ثم عـاد إلى مصر في 25 نـوفمبر 1893، فعين مـديراً لقسم الترجمـة. وفي 1896 مثـل مصر في مـؤتمر المستشرقين بجنيف، وأصدر الجزء الأول من **الشوقيات** في سنة 1889.

أقام في اسبانيا من 1915 إلى 1919 بعد عزل الانجليز للخديوي عباس وتنصيب حسين كامل سلطاناً على مصر. وأثناء إقامته في اسبانيا ازدادت معرفته بالشعر الأنـدلسي. وبعـد عودتـه إلى القاهرة تم اختياره عضواً في مجلس الشيوخ بصفة دائمة. أخـذ منـذ 1920 في كتـابة نصوص سماهـا «الشعر المنثـور»، وقـد جمعت في كتـاب **أسـواق الـذهب** المنشـور في 1932. كـانت مبايعته بإمارة الشعر سنة 1927 بمناسبة سوق عكاظ الثالث أو المهرجان العربي الثالث، وكان المهرجان الأول أقيم سنـة 1913 لتكريم خليل مطران، وبعـده ببضعـة أشهر المهرجـان الثـاني لتكريم حافظ إبراهيم. أيد جماعةَ أبولو فكان رئيس لجنتها التنفيـذيـة، ونشر في العـدد الأول من مجلـة **أبولو** في شتنبر 1932 قصيـدة احتلت مكـان التصـدير، وفي 10 أكتوبر من السنـة ذاتها كان اجتماع المجلس الأول لهيئة مجلة **أبولو**، وكانت وفاته في 14 أكتوبر 1932.

أعماله

1) - **الشوقيات القديمة**، الجزء الأول، الطبعة الأولى، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر، القاهرة، 1898؛الطبعة الثانية، 1911.

2) - **الشوقيات الجديدة**،

الجزء الأول،

مطبعة مصر، القاهرة، 1889 مطبعة مصر، القاهرة، 1926.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

الجزء الثاني،

مطبعة مصر، القاهرة، 1930.

طبعة مسروقة، القاهرة، 1943.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1948.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

الجزء الثالث،

مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1935.

دار الكتب المصرية، القاهرة، 1946.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1948.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1056.

الجزء الرابع،

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1943.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1951.

3) - **الشوقيات**، (4 أجزاء)،

مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1961.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1979، دار العودة، بيروت، 1979.

4) - **ديوان شوقي**،

توثيق وتبويب وشرح وتعقيب أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1980 - 1981.

5) ـ **الشوقيات المجهولة،**

محمد صبري، الطبعة الأولى، مطبعة دار الكتب، القاهرة 1961 ـ 1962، الطبعة الثانية، دار المسيرة، بيروت، 1979.

6) ـ **رواية عذراء الهند أو تمدن الفراعنة،**

مطبعة الأهرام، الأسكندرية، 1897.

7) ـ **رواية لادياس،**

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1958.

8) ـ **شيطان بنتا ءور، أو ليد لقمان وهدهد سليمان،**

تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1953.

9) ـ **ورقة الآس،**

قصة تاريخية، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، 1964.

10) ـ **قمبير،**

ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

11) ـ **مصرع كليوباترا،**

ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

12) ـ **علي بك الكبير، أو دولة المماليك،**

ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

13) ـ **الست هدى،**

ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

14) ـ **عنترة،**

ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

15) - **مجنون ليلى،**

ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

16) - **أميرة الأندلس،**

ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

17) - **دول العرب وعظماء الإسلام،**

دار الكتاب العربي، بيروت، 1970.

18) - **أسواق الذهب،**

ط 1، مطبعة دار الهلال، القاهرة، 1932.

ط 2، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1951.

ط 3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1970.

19) - **بخيلة،**

مسرحية شعر مجهولة، كتبت سنة 1907.

محمّد بن إبرَاهِيم

يُعرف بشاعر الحمراء. مغربي، ولد في مدينة مراكش سنة 1897. يعود نسبُه إلى هَوَّارَة في سوس بجنوب المغرب. تلقى التعليم الديني الذي كان سـائـداً آنـذاك، فحفـظ القرآن كمـا حفظ متون النحو والصرف والفقه. التحق بكلية ابن يوسف في مراكش ثم توجّه بعد ذلـك إلى كلية القرويين بفاس لإتمام دراسته. تعلق بالشعر والأدب فاطلع على دواوين القدماء.

كتب سنة 1930 قصيدتَه في هجاء ابن البغدادي، باشا مدينة فـاس، الـذي اعتقل وجَلَـد الشبيبة الوطنية المُحْتَجّـة على الظهير البربري، وفي مقـدمتهـا الشـاعر علال الفـاسي، فحكمت منـدوبيـةُ فـاس على ابن إبراهيم بسنتين ونصف سجنـاً بعـد أن أذاع صـديقـه عبـد الرحمن المعروفي القصيدة في الناس، ولكن الكَلاوي، باشا مدينة مراكش، تـدخل لصـالحـه فلم يُنفَّـذ الحكم. وفي سنـة 1932 كتب قصيـدة إصلاحيـة نشرت في **مجلـة المغرب**. وفي سنـة 1933 كتب قصيـدة يرد فيهـا على شـوقي في مسرحيتـه **أمير الأنـدلس** التي قـامت بتمثيلهـا في مراكش فرقةُ التمثيل التابعة لجمعيـة قـدمـاء ثـانويـة مولاي إدريس بفـاس، وقـد انتقص فيهـا شوقي من الأمير المرابطي يوسف بن تاشفين، ولم تكن القصيدة إلا رداً على موقف المشـارقـة من المغاربـة. وفي 1935 سـافر للحج فمـدح الملـك عبـد العزيز آل سعود، ثم ذهب إلى مصر صحبة بسيوني، وهناك ساهم في تكريم الزعيم السوري عبـد الرحمن شهبنـدر، كمـا يبـدو أنـه ساجل بعْض الشعراء السعوديين والمصريين. عاد إلى المغرب، ثم اعتُقل سنة 1937 في مراكش مدة تقارب الشهر على إثر المظاهرات التي أبدى تعاطفه معها ضد المحتلين الفرنسيين.

تـوزعت حيـاة ابن ابراهيم بين المجـون والغلمـان ومـدح رجـال السلطـة، وعلى الأخص الباشا الكَلاوي، وكذلك ظل في بقية حياته. توفي بسكتة قلبية بمراكش في شتنبر 1955.

أعمـالـه

1) - **ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون،**

جمعه ورتّبه بأمر مَلكِيّ كلٌّ من الطيب الْمرِينِي دُنْيَا ومُبَارَك الكتّانِي العـدْلُوني ومحمّد بِنْبِينْ وأَحْمـد الشّرقَـاوِي إقْبَـال وعَلِيّ بن المعَلّم التَّـاوَرْتِي، وانتهى العمل في 24 فبراير 1969. مـا يزال مخطوطـاً بـالخزانـة الحسنيـة في الربـاط تحت رقم 10431.

وبعد مرور حوالي ثلاثين سنـة،أشرف أحمد شوقي بنين، بأمر ملكي، على ضبط الديوان وتنسيقه والتعليق عليه، فصدر ضمن منشورات الخزانة الحسنية، سنة 2000.

2) - **مختارات من ديوان شاعر الحمراء،**

المطبعة الوطنية، مراكش، 1971.

محمّد مهْدِي الجَواهِري

عراقي، ولد في سنة 1900 في النجف، وهناك تلقى تعليمَه برعاية صارمة من والده. كتب الشعر وهو صغير السن، وفي سنة 1921 نشر أول ديوان له بعنوان **حلبة الأدب**. غادر النجف في سنة 1927 واشتغل معلماً في الكاظمية، وفي العام ذاته فصَلَه من وظيفته ساطع الحصري، مدير المعارف العام، بسبب قصيدته في إيران التي زارها الجواهري سنتي 1924 و 1926. أحدث ذلك ضجة فأُعيد إلى منصبه ثم استقال وعُيّن بدائرة التشريفات.

أصدر سنة 1928 ديوان **بين الشعور والعاطفة**، وفي سنة 1930 استقال من البلاط وأصدر جريدة **الفرات** التي منعت بعد صدور عشرين عدداً منها، وعُيّن من جديد معلماً سنة 1931. نشر ديوانه الثاني **ديوان الجواهري** سنة 1935، وفي نهاية 1936 أصدر جريدة **الانقلاب** ثم **الرأي العام** وصحفاً أُخرى عديدة.

منذ الأربعينيات أصبح شاعراً بارزاً ومعروفاً على الصعيد العربي. غادر العراق في سنة 1941 متوجهاً نحو إيران بعد فشل حركة مارس، وعاد إلى العراق في العام نفسه. وفي 1947 أصبح عضواً في المجلس النيابي ثم استقال منه مع غيره من المعارضين احتجاجاً على السياسة الاستعمارية. وفي سنة 1948 استشهد أخوه الأصغر جعفر. توجه في شتنبر من العام نفسه إلى فرنسا، وهناك كتب قصائد تخرج على التقليد. ومن فرنسا، سافر إلى بركلاو في بولندا للاشتراك في أول مؤتمر للسلام العالمي، ومنها عاد ثانية إلى فرنسا ليقيم عدة أشهر. وأخيراً عاد إلى العراق حيث أصدر في 1949 ـ 1950 الجزءين الأول والثاني من **ديوان الجواهري** في طبعة جديدة تضم قصائده الأخيرة. زار مصر عام 1950 بدعوة من الدكتور طه حسين، وبيروت عام 1951 بدعوة من لجنة تأبين عبد الحميد كرامي. فتح باب العمل لبدر شاكر السياب حتى يشتغل إلى جانبه في الصحافة. عطلت السلطة في العراق صحفه التي كان يصدرها، واعتقل إثر انتفاضة اكتوبر 1952. أصدر في سنة 1953 الجزء الثالث من ديوانه.

أقام في دمشق كلاجئ سياسي، وهناك أصدر الجزء الأول من ديوانه في طبعة رابعة، ثم عاد في 1957 إلى العراق، وعند قيام ثورة 14 يوليوز 1958 حيًا بشعره الثورة، وانتخب رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين ونقيباً للصحفيين. تعرض لمضايقات سياسية فغادر العراق سنة 1961 متوجهاً إلى بيروت ومنها إلى براغ التي أقام فيها سبع سنوات ضيفاً على اتحاد الأدباء التشيكوسلوفاكيين. أصدر أصدقاؤه الجزء الأول من ديوانه في طبعة خامسة سنة 1960، والجزء الثاني سنة 1962، وفي سنة 1965 أصدر ديواناً جديداً بعنوان **بريد الغربة**. وفي نهاية 1967 قدم إلى بيروت لإصدار طبعة كاملة من ديوانه، فوقع العقد مع ناجي علوش، ممثل دار الطليعة التي أصدرت الجزء الأول في أبريل 1968، ثم أنهى هذه الرحلة من المنافي بالعودة إلى العراق بعد انقلاب 17 يوليوز 1968 بدعوة من الحكومة الجديدة، وفي 1969 صدر الجزء الثاني من الديوان عن دار الطليعة أيضاً. وفي 1971 أصدرت له وزارة الأعلام في بغداد ديوان **أيها الأرق** وديوان **خلجات**.

زار عدة بلدان عربية وغير عربية، مشاركاً في مؤتمراتها الأدبية ومناسباتها السياسية. أصدر في دمشق طبعة جديدة من ديوانه في سنة 1979 عن وزارة الثقافة، ثم صدرت طبعة أخرى عن دار العودة في بيروت سنة 1982. استقر منذ سنة 1982 بدمشق، وفيها توفي صباح يوم الأحد 26 يوليوز 1997.

أعماله

1) - **حلبة الشعر،**

ط 1، النجف، 1921.

ط 2، عني بطبعه وشرح ألفاظه ضياء الدين سعيد، النجف، 1965.

2) - **بين الشعور والعاطفة،**

مطبعة النجاح، بغداد، 1928.

3) - **ديوان الجواهري،**

ط 1، جزءان في مجلد واحد، مطبعة العزى، النجف، 1935.

ط 2، بغداد، 1949 - 1950. الجزء الثالث، بغداد، 1953.

ط 3، 1960 - 1962.

ط 4، مسروقة، جزءان، المطبعة العصرية، بيروت، 1967.

4) - **بريد الغربة،**

بغداد، 1965.

5) - **المجموعة الشعرية الكاملة،**

مجلدان، دار الطليعة، بيروت، 1968 - 1969.

6) - **أيها الأرق،**

وزارة الأعلام، بغداد، 1971.

7) - **خلجات،**

وزارة الأعلام، بغداد، 1971.

8) - **ديوان الجواهري،**

جزءان، وزارة الأعلام، بغداد، 1973.

9) - **ديوان الجواهري،**

خمسة أجزاء، وزارة الثقافة، دمشق، 1979.

10) - **ديوان الجواهري،**

أربعة أجزاء، دار العودة، بيروت، 1982.

II نصوص شِعرية

محمود سَامي البَارُودي

وَقَالَ يَذْكُرُ أَيَّامَ الشَّباب*

1 أَعِـدْ يـا دَهْرُ أَيَّـامَ الشَّبَـابِ ... وأَيْنَ مِنَ الصِّبَـا دَرْكُ الطِّـلاب ؟

2 زَمَـانٌ كُلَّمـا لاحَتْ بِفِكْرِي ... مَخَـايِلُـهُ بَكَيْتُ لِفَرْطِ مَـا بِي

3 مَضَى عَنِّي وَغَـادَرَ بِي وَلُـوعـاً ... تَـوَلَّـدَ مِنْـهُ حُـزْنِي واكْتِئَـابِي

4 وَكَيْفَ تَلَـذُّ بَعْـدَ الشَّيْبِ نَفْسِي ؟ ... وَفِي اللَّـذَّاتِ إنْ سَنَحَتْ عَـذَابِي

5 أُصُـدُّ عَنِ النَّعِيمِ صُـدُودَ عَجْـزٍ ... وأُظْهِرُ سَلْـوَةً والقَلْبُ صَـابِي

6 وَمَـا فِي الـدَّهْرِ خَيْرٌ مِنْ حَيَـاةٍ ... يَكُـونُ قَـوامُهَـا رَوْحَ الشَّبَـابِ

7 فَيَـااللهِ ! كَمْ لِي مِنْ لَيَـالٍ ... بِـهِ سَلَفَتْ وَأَيَّـامٍ عِـذَاب

8 إذِ النَّعْمَـاءُ وَارِفَـةٌ علينَـا ... وَمَرْعَى اللَّهْـوِ مُخْضَرُّ الْجَنَـابِ

9 نَطِيرُ مَـعَ السُّرُورِ إذَا انْتَشَيْنَـا ... بِـأَجْنِحَـةِ الْخَـلاعَـةِ وَالتَّصَـابِي

10 فَغَـدْوَتُنَـا وَرَوْحَتُنَـا سَـواءٌ ... لِعَـابٌ فِي لِعَـابٍ فِي لِعَـاب

11 وَرُبَّتَ رَوْضَـةٍ مِلْنَـا إِلَيْهَـا ... وَقَرْنُ الشَّمْسِ تِبْرِيُّ الإهَـابِ

12 نَمَتْ أَدْوَاحُهَـا وَسَمَتْ، فَكَـانَتْ ... عَلَى السَّـاحَـاتِ أَمْثَـالَ الْقِبَـابِ

13 فَـزَهْرُ غُصُـونِهَـا طَلْـقُ الْمُحَيَّـا ... وَجَـدْوَلُ مَـائِهَـا عَـذْبُ الرُّضَـاب

14 كَـأَنَّ غُصُـونَهـا غِيـدٌ تَهَـادَى ... مِنَ الـزَّهْرِ المُنَمَّـقِ فِي ثِيَـابِ

15 سَقَتْهَـا السُّحْبُ رَيِّقَهـا فَمَـالَتْ ... كَمَـا مَـالَ النَّـزِيفُ مِنَ الشَّرَاب

16 فَسَبَّـحَ طَيْرُهَـا شُكْراً، وأَثْنَتْ ... بِـأَلْسِنَـةِ النَّبَـات عَلَى السَّحَـابِ

17 وَيَـوْمٍ نَـاعِمِ الطَّرَفَيْنِ نَـادٍ ... عَلِيـلِ الْجَـوِّ، هَلْهَـالِ الرَّبَـاب

18 سَبَقْتُ بِـهِ الشُّرُوقَ إلَى التَّصَـابِي ... بُكُـوراً قَبْـلَ تَنْعَـاب الْغُرَاب

*) ديوان البارودي، م.س.، ص ـ ص. 36 ـ 39.

19 وَسقتُ مَــعَ الْغُــواة كُميْتَ لَهْــوٍ — جَمُــوحــــاً، لاَ تَلين عَلَى الْجِــــذَاب
20 إذَا أَلْجَمْتَهـــا بِــــالْمَـــاء قَرَّتْ — وَدَارَ بِجيِـــــدهـــــا لَبَبُ الْحَبَــــاب
21 مُـــــوَرَّدَةٌ إذَا اتَّقَـــــدَتْ بَكَفٍّ — جَلَتْهَـــا لِـــلأَشِعَّـــة فِي خِضَـــاب
22 هُـــوَ العَصْرُ الَّـــذِي دَارت عَلَيْنَـــا — بِـــه اللّــــذَّاتُ وَاضِعَـــةَ النِّقَــــاب
23 نُجَـــاهِرُ بِـــالْغَرَام، وَلاَ نُبَـــالِي — وَنَنْطِــق بِـــالصَّـــوَاب، وَلاَ نُحَـــابِي
24 فَيَـــالَـــكَ مِنْ زَمَـــانٍ عِشْتُ فِيـــهِ — نَـــــدِيمَ الرَّاحِ والْهِيفِ الكِعَـــــاب
25 إذَا ذَكَرْتُـــــهُ نَفْسِي أَبْصَرْتُـــــهُ — كَـــأَنِّي مِنْـــــهُ أَنْظُرُ فِي كِتَـــابِ
26 تَحَـــوَّلَ ظِلُّـــــهُ عَنِّي، وَأَذْكَى — بِقَلْبِي لَـــوْعَـــــةً مِثْـــلَ الشِّهَـــابِ
27 كَـــذَاكَ الـــدَّهْرُ مَـــلاَّقٌ خَلُـــوبٌ — يَغُرُّ أَخَـــا الطَّمَـــاعَـــةِ بِـــالْكِـــذَاب
28 فَـــلاَ تَرْكَنْ إِلَيْـــهِ، فَكُـــلُّ شَيْءٍ — تَرَاهُ بِـــــهِ يَئُـــولُ إِلَى ذَهَـــابِ
29 وَعِشْ فَرْداً، فَمَـــا فِي النَّـــاسِ خِـــلٌّ — يَسُرُّكَ فِي بِعـــــــــادٍ وَاقْتِراب.
30 حَلَبْتُ الـــــدَّهْرَ أَشْطُرَهُ مَلِيّـــــاً — وَذُقْتُ العَيْشَ مِنْ أَرْيٍ وَصَــــــــاب
31 فَمَـــا أَبْصَرْتُ فِي الإِخْـــوَانِ نَـــدْبـــاً — يَجِـــلُّ عنِ الْمَـــلاَمَـــــةِ وَالْعِتَـــابِ
32 ولكِنَّـــا نُعَـــاشِرُ مَنْ لَقِينَـــا — عَلَى حُكْمِ المُرُوءَةِ والتَّغَـــــــابِي

أحمد شوقي

نَكْبَةُ دِمَشْق*

(قيلت في حفل أُقيمت لإعانة منكوبي سوريا بتياترو حديقة الأزبكية في يناير سنة 1926).

1 سلامٌ من صبَا (بَرَدى) أرقُّ	ودمع لا يُكفكف يا دمشقُ
2 ومعذِرة اليراعةِ والقوافي	جلالُ الرُّزْءِ عن وصفٍ يدِق
3 وذكرَى عن خواطِرها لقلبي	إليكِ تلفّتٌ أبداً وخَفْق
4 وبي مما رمتكِ به الليالي	جراحاتٌ لها في القلب عُمق
5 دخلتُك والأصيل له ائتِلاقٌ	ووجهُك ضاحك القسماتِ طَلْق
6 وتحتَ جِنانك الأنهارُ تجري	وملء رُباك أوراقٌ ووُرْق
7 وحولي فتيةٌ غرٌّ صِباح	لهم في الفضل غاياتٌ وسَبق
8 على لَهواتهم شعراءُ لُسْنٌ	وفي أعطافِهم خطباءُ شُدْق
9 رواة قصائدي فاعجبْ لشعرٍ	بكل محلّةٍ يرْويه خَلق
10 غمزتُ إباءَهم حتى تَلَظّتْ	أنوفُ الأسْدِ واضطرم المَدَق
11 وضجّ من الشكيمةِ كلُّ حُرٍّ	أبيٍّ من أميّةَ فيه عِتق

□□□

12 لحاها اللهُ أنباءً توالت	على سمْع الوليِّ بما يَشُقُّ
13 يُفصلها إلى الدنيا بَريدٌ	ويُجملها إلى الآفاق برقٌ
14 تكاد لروعةِ الأحداثِ فيها	تُخال من الخُرافةِ وهي صِدْق
15 وقيل معالمُ التاريخ دُكّت	وقيل أصابها تَلَفٌ وحرق

*) الشوقيات، ج 2، م.س.، ص ـ ص. 73 ـ 76.

16 ألستِ دمَشـــقُ لــــلإســـلام ظِيئْراً ومُرضِعــــــــةُ الأبـــــوَّة لا تُعـــق
17 صـلاحُ الـــدين تـــاجُــك لم يُجمَّــل ولم يُـــوسَم بــــأزين منـــــه فَرْق
18 وكـــلٌّ حضـــارةٍ في الأرض طـــالتْ لهـــــا من سَرحــــك العُلـــوى عِرْق
19 سماؤكِ من حُلى المـــــاضي كتـــابٌ وأرضُـــــك من حُلى التــــاريـــخ رَقٌّ
20 بنيت الـــــدَّولـــــة الكبرى ومُلكـــا غبـــــارُ حَضَـــــارَتَيْــــهِ لا يُشـــق
21 لـــــه بـــــالشـــــامِ أعـــلامٌ وعُرسٌ بشـــــائرُه بــــأنــــدُلسٍ تـــدَق

□□□

22 ربـــاعُ الخلـــد ويحَـــك مـــا دهـــاهـــا أحـــــق أنهــــــا دَرسَت أحـــــق
23 وهـــل غُرَف الجنـــــان مُنضَّـــــداتٌ وهــــل لنعيمهنّ كـــــأمس نَسْـــــق
24 وأين دُمى المقـــــاصِر من حِجـــــال مُهتّكــــــــة وأستـــــارٍ تُشـــــقُّ
25 برزْن وفي نـــواحي الأيـــــكِ نـــارٌ وخلفَ الأيـــــــكِ أفراخٌ تــــــزقُّ
26 إذا رُمن الســـــلامـــــةَ من طريـــــقٍ أتتْ من دونـــــــــه للمـــــوت طُرق
27 بليـــلٍ للقـــــــذائف والمنــــــايـــــا وراءَ سمائِـــــــــه خطْف وصعْـــــــقُ
28 إذا عصفَ الحـــــديـــــدُ احمرَّ أُفـــقٌ على جَنَبـــــاتــــــه واســـودّ أُفْـــق
29 سَلِي من راعَ غيـــــدَك بعـــــدَ وَهْنٍ أبيْنَ فــــــــــــؤاده والصخرِ فَرْق ؟
30 وللمستعمرين وإن ألانـــــــــــــوا قلـــــوبٌ كـــــالحجـــــارةِ لا ترق
31 رمـــــاكِ بطيشِــــــه ورمى فرنســــا أخـــــو حربٍ بــــــه صَلَفٌ وحُمـــــق
32 إذا مـــــا جـــــاءه طُـــلابُ حـــقٍ يقـــول عصـــابـــــة خرجـــوا وشقـــوا
33 دَمُ الثُّـــــوَّارِ تعرفـــــــه فرنســـــا وتَعْلَمُ أنــــــــــه نـــــورٌ وحـــــــق
34 جرَى في أرضِهـــــا، فيـــــه حيـــــاةٌ كمنهـــــلِّ السمــــــاء وفيــــــه رزقُ
35 بـــلادٌ مـــــاتَ فتيتُهـــــا لتَحْيــــا وَزالــــــوا دون قـــــومِهم ليَبقـــــوا
36 وحُرّرت الشعـــوبُ على قَنـــــاهـــــا فكيف على قَنـــــاهـــــا تُسْتَرَقُّ
37 بنى ســـوريـــــةَ اطّرِحـــوا الأمـــــاني وألْقـــــوا عنكم الأحــــلامَ ألْقـــــوا
38 فمن خِـــــدَعِ السيـــــاســـــةِ أن تُغرُّوا بــــــألقـــــاب الإمـــــارة وهي رِق
39 وكم صَيَـــــدٍ بـــــدالـــــكَ من ذليـــلٍ كمـــــا مـــــالتْ من المصلـــوب عُنـــقُ
40 فُتـــوق الملـــكِ تحـــدُثُ ثم تمضِي ولا يمضي لِمُختلفِينَ فَتْــــــــــق
41 نصَحتُ ونحن مُختَلِفـــــــون داراً ولكن كلنــــــــــا في الهم شَرق

42 ويجمَعُنـا إذا اختلفتْ بـلادٌ   بيـان غير مختلِف ونُطـق

43 وقفتمْ بين مـوتٍ أو حيـاة   فـإن رمْتُم نعيمَ الـدهر فـاشقـوا

44 ولـلأوطـانِ في دم كـلِّ حُر   يـدٌ سلفتْ ودَيْنٌ مستحِـق

45 ومَن يَسْقي ويشربُ بـالمنـايـا   إذا الأحرارُ لم يُسْقـوْا ويَسْقـوا ؟

46 ولا يَبني الممـالـكَ كـالضحـايـا   ولا يُـدْني الحقـوقَ ولا يُحـق

47 ففي القتلى لأجيـالِ حيـاةٌ   وفي الأسرَى فِـدىً لهمُـو وعتْـق

48 وللحريَّـةِ الحمراء بـابٌ   بكـلِّ يـدٍ مضرّجـةٍ يُـدَقُّ

49 جَـزاكم ذُو الجـلالِ بنى دمشـقٍ   وعِـزُّ الشرق أَوَّلُـهُ دمشـق

50 نصرْتم يـومَ مِحْنتِـه أخـاكم   وكـلُّ أخٍ بنصر أخيـهِ حَـق

51 ومـا كـان الـدروز قبيـل شرٌّ   وإن أُخِـذُوا بمـا لم يَسْتحِقُّـوا

52 ولكـن ذادة وقُـرَاةُ ضيـفٍ   كيَنْبُـوعِ الصَّفَـا خَشُنـوا ورقُّـوا

53 لهم جَبَـلٌ أشمُّ لـه شِعَـافٌ   مـواردُ في السحـابِ الجُـون بُلْـق

54 لكـلٍّ لَبُـوءَةٍ ولكـلِّ شِبْـلٍ   نِضـالٌ جهـاتـه شَرَفٌ وَخَلْـق

محمد بن ابراهيم

الدَّمْعَةُ الخالِدةَ*

1 أَســـال منَ الأَجفـــان عن صـــدْره نهرَا ... ليُطفئ مـــا بـــالقلب مشْتعـــلاً جمْرَا

2 ومِنَ أَدمُـع البـاكي الغـزيرةِ مَـا بِــهِ ... تُخفِّفُ أَشْجَـانـاً قَــد اقلقتِ الصَّـدْرَا

3 دَعُـوا قطرات الــدمـع تنـزل فـوقـة ... فـــإني بمـــا في مُهجتي منكُمُ أدْرَى

4 فمَــا نكَـــدّ مثـلُ الرعـــاة تراهمُ ... غــــدَا نهيُهُمْ نهيـــاً وأمرُهُمُ أَمرَا

5 وذَا الأرعنُ المشـدودُ بـالحبْـل نصفُــهُ ... متَى ســاسَ غيرَ الظـأن جَـازَ بـه الـوَعرا

6 فـأصْبحَ والشكْـوى إلى اللّـه وحـدَهُ ... ومَـــــا المُرتَجَى إلاّهُ أن يكشِف الضّرَّا

7 يسُـوس بفـــاسٍ مِنْ بنيـــه كرامَهمْ ... فيقْلبُهم بطنـــــاً ويجلِـــــدُهُمْ ظَهْرَا

8 مُصـابٌ نشـدْتُ الصبرَ عنـد هجـومـهِ ... ففَـــــــارقَني صبْري يردد لاَصبْرَا

9 مُصــــاب جسيمٌ يــــا كرامٌ بخلْقِكمْ ... خـــذُوا شَطْرَهــا إني اغتصبتُ لكُم شطْرَا

10 وإن كنتُ أدرِي أن بين ضلــــوعكُم ... كبُـــوداً حِراراً دونهـــا كَبـــدِي الحرّى

11 وزادَكُمُ هـــولَ المُصـــاب سماعُكم ... نـــداءَ بَنيكمُ تَستَغيثُ بِكُم جهـــرَا

12 وأَربعَـــة أسْرى بطـــونُهم جثَــوْا ... بـــأطْرافِهم تبّتْ يـــداهُمُ مِنْ أسرَىْ

13 مُصـابٌ كـذَا التّـاريخُ شَـاء فظـاعَـةً ... يَحـــدّث عنـــه الغيرَ في أمَمٍ أُخرَى

14 أسِجْنٌ وضربٌ مـؤلمٌ وإهــــانـــةٌ ... وزجْرٌ وتعــزيــزٌ ومـــا اقترفُــوا وِزْرَا

15 ومـــا ذنبهُم إلاّ الشعــورُ بـــأنهم ... أُصيبُـوا فَصَـــاحُـوا مِنْ تـــألُمِهِمْ جهْرَا

16 فقُـل لكَثيفِ الرُّوح هــاتيــك ضَرْبـةً ... مـــلايينُ قــــد أضْنتْ بمغربنَـــا عشْرَا

17 أحسُّوا جميعـــاً بـــالتـــألُم والضّنَى ... وهـــلْ يجهـــلُ المضْرُور أنَّ بـــه ضَرّا

18 فمِنْ صــامتٍ لم يستَطِـع وصْفَ سقْمِـهِ ... ومِنْ نــاطـقٍ عن نُطقــه لم يجـدْ صَبْرَا

19 سِواكَ الــذي صِيغتْ من الرِّجس رُوحُـهُ ... وقلبُـــــه من صخرٍ ومـــا أَلْيَن الصخْرَا

*) ديوان شاعر الحمراء، م.س.، ص ـ ص. 198 ـ 200.

20 ستلْقَى من الـدَّهْر النَّؤوم انتِبَـاهـةً — إليْـك فتـدْري منـهُ مـا حقُّـه يُـدْرَى
21 هُـو الـدهر يحْكي البحرَ حين سكُونِـه — إذا طـال مَـدُّ البحر فـانتظرِ الجَـزْرَا
22 وهبْهُم جُنَـاةً أين منـكَ جـزاؤُهم — جـزاءً وِفَـاقـاً لاَ خَصَـاصـاً ولاَ وَفْرَا
23 فلـوْ سـاسهُم أهـلُ السيـاسـةِ والنّهى — رجـالُ فرنْسـا سـاسـةُ العـالمِ الكُبْرَى
24 لمَـا ظفِرُوا منهُم بغير عـدَالَـةٍ — تخـوِّلُهم صفْحـاً إذا استَـوْجَبُـوا زَجْرَا

□□□

25 أَيَـا زائِريْ فـاسٍ إذا مَـا مررْتُمَـا — بسِجْنٍ حـوَى أبنـاءَه خُضّعـاً مُرَّا
26 فـإن بـذاك الخيس أُسْداً تـذَوَّقُـوا — طعُـومَ حيـاةِ الحُر فـاستعْـذَبُـوا المُرَّا
27 وشقُّـوا على علمٍ طريـقَ زُبـاهُمُ — فمَـا حُبِسُـوا قهْراً وإن حُبِسُـوا قهْرَا
28 حيـاةُ الفَتَى إدراكُ سرّ حيـاتِـه — ومـا المـوتُ إلا جهلُـه ذلـك السِّرَّا
29 فيبصرُ في الظلمـاء نـورَ بصيرةٍ — وفي الشّهْـد والحلْـوَاء يستطيعُ الصبْرَا
30 وكمْ من طَليـقٍ عـاشَ فِي السّجْنِ عُمرَهُ — وَسـاكِن سجْنٍ بـاتَ فِي عيْنِـه قصْرَا
31 فقُـلْ لصُحـاةٍ طـالَ بـالجَـاهِ سُكْرُهُمْ — هُـوَ الغَـدُ لايُبقِي برأسِكُمُ سُكْرَا

□□□

32 أحقـاً بني فـاسٍ بـأنَّ بَنِيكُمُ — لَقُـوا من صُروف الـدهر مـا أغْضَبَ الـدَّهْرَا
33 مُصـابٌ كمـا شـاءتْ شقـاوةُ أهْلِـهِ — وخَطْبٌ كمـا شـاءتْ جسـامتُـه الكُبْرَى
34 فمـا اكتنَـزَ الـوادِي جـواهِرَه عـدَا — لينْظِمَهَـا دمعـاً وينثُرهَـا نثْرَا
35 وقبْـلاً خريرُ المـاء مـا تسمعُـونَـهُ — والآن اسْمَعُـوا صـارَ الخريرُ بُكـاً مُرَّا
36 فصبْراً جَميـلاً يـا ابن فـاسَ عن الرّدَى — فحقّـكَ في الـدُّنيَـاء يُقْضَى وَفي الأُخْرَى
37 سيَلقِى من الـدَّيـان مـا هُـوَ أهلُـه — وَبـالخـزْي فِي الدُّنيَـا سيبْقى لـهُ الـذكْرى
38 ويـدفـعُ لـلأيَّـام جـلَّ حِسَـابِهـا — إذا رَنَتِ الأيَـامُ يـومـاً لـه شَزْرَا

□□□

39 أنـادِي رَصيفـاً لي هُنَـاك وإنني — أُحبُّ رصيفي فـوق حُبِّ الـورى طُرًّا
40 أخِي كُـل مَـا لِي دمعـةٌ وأخـالُهـا — لِمِثْلِـكَ مِنْ مِثْلي تقُـوم لـهُ عُـذْرَا
41 أشـاعرَ فـاسٍ دُونَ سَـابِقِ رُؤْيَـةٍ — عليـك سـلامُ اللّـه مِنْ شـاعِرِ الحَمْرَا

محمد مهدِي الجَواهري

يَا دِجْلَـةَ الخيْـر*

- نظمت شتاء عام 1962، وكان الشاعر يمر بأزمة نفسية حـادة، إثر اضطراره إلى مُغـادرة العراق هو وعائلته، والإقامة في مغتربه في تشيكوسلوفاكيا، وكان ذلك في صيف عام 1961.
- نشر قسم منها لأول مرة في جريدة «المستقبل» يوم السبت الثاني من شباط 1963 بعنوان :

رائعة جديدة للجواهري

يا دجلة الخير

على يد اتحاد الأُدباء

• إلى كل أديب في العراق

وقالت الجريدة :

«رائعة الجواهري الجديدة جاءت كمعظم روائعه الشعرية فريدة ممتـازة شامخـة شموخ الـذرى، تلمس فيها الطبيعة الإنسانية في ثورتها وهدوئها، في آلامها وأفراحها، في تحرقها وحنينهـا إلى ما تصبو وإلى ما حرمت منه بسبب من الأسباب.

«إنك تلمس في هذه الأبيات المتلاحمة شوق الجواهري إلى وطنه، إلى دجلتـه، وإلى ضفـافهـا واصطفـاف أمـواجهـا، وتحس خـلال استعراضـك للقصيـدة كيف يتصـل الجـواهري بـألف سبب وسبب بما في هذا الشعب العظيم وبحاضره ومستقبله».

1 حَيّيتُ سفحَـــكِ عن بُعْـــدٍ فحَيّيني ... يـــا دجلـــةَ الخيرِ يـــا أُمَّ البســـاتين

2 حييتُ سفحَــك ظمــآنــاً ألــوذُ بـــه ... لــوذَ الحمـــائمِ بين المـــاء والطينِ

3 يــا دجلــةَ الخيرِ يــا نبعــاً أُفــارِقُــهُ ... على الكراهـــــــــةِ بين الحِينِ والحينِ

*) ديوان الجواهري، ج، م.س.، ص ـ ص. 279 ـ 288.

4 إنّي وردتُ عُيُونَ الماء صافيةً نَبْعاً فنبعاً فما كانت لتَرْويني

5 وأنتَ يا قارَباً تَلْوي الرياحُ بهِ لَيَّ النسائم أطرافَ الأفانين

6 وددتُ ذاكَ الشِراعَ الرخص لو كفني يُحاكُ منه غَداةَ البَين يَطْويني

7 يا دجلةَ الخيرِ : قد هانت مطامحُنا حتى لأدنى طِماحٍ غير مضمونِ

8 أتَضْمنينَ مَقِيلاً لي سَواسِيةً بين الحشائشِ أو بين الرياحينِ ؟

9 خِلْواً من الهمِّ إلاّ همَّ خافقةٍ بينَ الجوانحِ أعنيها وتَعنيني

10 تَهُزُّني فأُجاريها فتدفعُني كالرّيح تُعجِل فِي دفع الطوَاحِين

□□□

11 يا دجلةَ الخيرِ : يا أطيافَ ساحرةٍ يا خمرَ خابيةٍ في ظلِّ عُرْجونِ

12 يا سكتةَ الموتِ، يا إعصارَ زوبعةٍ يا خنجرَ الغدرِ، يا أغصانَ زيتون

13 يا أمَّ بغدادَ، من ظَرفٍ، ومن غَنَجٍ مشى التبغدُدُ حتى في الدهاقينِ

14 يا أمّ تلكَ التي مِن «ألفِ ليلتِها» للآنَ يعبقُ عِطرٌ في التلاحين

15 يا مُستَجَم «النُّوَّاسيِّ» الذي لبستْ به الحضارةُ ثوباً وشيَ «هارونِ»

16 الغاسلِ الهمّ في ثغرٍ، وفي حَبَبٍ والمَلبسِ العقلَ أزياءَ المجانينِ

17 والساحبِ الزقّ يأباه ويُكرِهُهُ والمُنْفِقِ اليومَ يُفدى بالثلاثينِ

18 والراهنِ السابريَّ الخزَّ في قدحٍ والملهمِ الفِنَّ من لهوٍ أفانينِ

19 والمُسْمِعِ الدهرَ، والدنيا، وساكنَها قَرْعَ النواقيسِ فِي عيدِ الشعانِين

□□□

20 يا دجلةَ الخيرِ : ما يُغليكِ من حنَقٍ يُغلي فؤادي : وما يُشجيكِ يشجيني

21 ما إن تزالَ سِياطُ البغي ناقعةً في مائِكِ الطُهرِ بين الحِين والحين

22 ووالغاتٌ خيولُ البغي مُصْبِحةً على القُرى آمناتٍ والدهاقين

23 يا دجلةَ الخيرِ : أدري بالذي طفحت به مجاريكِ من فوقٍ إلى دونِ

24 أدري على أيِّ قيثارٍ قد انفجرت أنغامُكِ السُمر عن أنّاتِ محزون

25 أدري بأنكِ من ألفٍ مضتْ هَدَراً للآن تَهْزَين من حكم السلاطينِ

26 تَهزين أنْ لم تزلْ في الشرق شاردةً من النواويس أرواحُ الفراعين

27 تهزينَ من خِصْبِ جنّاتٍ منثّرةٍ على الضفافِ، ومن بؤس الملايين

28 تهـزين من عُتقَـاءً يـوم مَلحمـةٍ أضفـوا دروعَ مَطاعيمٍ مَطاعينِ
29 الضـارعين لأقـدارٍ تحِـلُّ بهم كمـا تلـوَّى ببطن الحُـوتِ ذُو النـون
30 يرون سُـودَ الرزايـا في حقيقتهـا ويفـزعـون إلى حَـدْسٍ وتخمين
31 والخـائفينَ اجتـداعَ الفقرِ مـا لَهُمُ والمُفضِلينَ عليـه جَـدْعَ عِرنين
32 والـلائـذينَ بـدعـوى الصبر مَجْبَنَـةً مُسْتَعصِمينَ بحبـلٍ منـه مَـوهـونِ
33 والصبرُ مـا انفـكَّ مرداةً لمُحترِبٍ ومستميتٍ، ومنجـاةً لِمسكينِ

□ □ □

34 يـا دجلـةَ الخير : والـدنيـا مُفـارَقـةٌ وأيُّ شـرٍّ بخيـرٍ غيـرُ مقـرون
35 وأيُّ خيرٍ بـلا شرٌّ يُلَقِّحـه طهرُ الملائـك مِنْ رجس الشيـاطين
36 يـا دجلـةَ الخير : كم مِنْ كَنز موهبـةٍ لـديـك في «القُمقُم» المسحـورِ مخـزونِ
37 لعـلَّ تلـك العفـاريتَ التي احْتُجِـزتْ مُحَمَّـلاتٌ على أكتـافِ «دُلفينِ»
38 لعـلَّ يـومـاً عصـوفـاً جـارفـاً عَرِمـاً آتٍ فتُرضِيـك عقبـاه وترضيني

□ □ □

39 يـا دجلـةَ الخيرِ : إن الشِعْرِ هـدْهـدةٌ للسمـع مـا بين ترخيمٍ وتنـوينِ
40 عفـواً يُردّد في رَفْـهٍ وفي عَلَـلٍ.. لحن الحيـاة رخيّـاً غيرَ مَلحـون
41 يـا دجلـةَ الخير : كـان الشعرُ مُذْ رَسمتْ كفُّ الطبيعـةِ لـوحـاً، «سفْر تكـوينِ»
42 «مـزمـارُ داودَ» أقـوى من نبـوّتـه فحـوىّ، وأبلـغُ منهـا في التضـامين
43 يـا دجلـةَ الخير : لم نَصحب لمسكنـةٍ لكن لنلمِس أوجـاعَ المسـاكين
44 هـذي الخـلائـقُ أسفـارٌ مجسَّـدةٌ المُلهمـون عليهـا كـالعنـاوين
45 إذا دجـا الخطبُ شعَّت في ضمائرهم أضـواء حرفٍ بليـل البـؤس مرهـونِ
46 دَينٌ لِـزَامٌ، ومحسـودٌ بنعمتـه من راح منهم خَليصـاً غيرَ مـديـونِ

□ □ □

47 يـا دجلـةَ الخير : مـا أبقيتُ جـازيـةً لم أقضِ عنـديَ منهـا دَيْنَ مـديـونِ
48 مـا كنتُ في مَشْهـدٍ يَعنيـكَ مُتّهمـاً خَبّـاً، ومـا كنتُ في غيبٍ بظِنِّينِ
49 وكـان جُرحُـكِ إلهـامي مُشـاركَـةً وكـان يـأُخُـذُ من جُرحي ويُعطيني
50 وكـانْ سـاحُـكِ من سـاحي إذا نـزلت بـه الشـدائـد، أقريـه ويقريني
51 حتى الضفـادعُ في سفحيـكِ سَـاريـةً عـاطيتُهـا فـاتنـاتٍ حُبّ مفتـونِ
52 غـازلتُهنّ خليعـاتٍ وإن لبست من الطحـالب مـزهـوّ الفسـاتينِ

53 يـا دجلـةَ الخير : هـلاً بعضُ عـارفَـةٍ تُسـدَى إليَّ على بُعـدٍ فتَجـزيني
54 يـا دجلـةَ الخيرِ : مَنِّيني بعـاطفـة وألْهِميني سُلـوانـاً يُسلِّيني
55 يـا دجلـةَ الخيرِ : من كـل الألى خَبَروا بلـوايَ لم ألفِ حتى من يـواسيني
56 يـا دجلـةَ الخيرِ : خلِّي الموجَ مُرتفقاً طيفـاً يمرُّ وإن بعضَ الأحـايينِ
57 وحمِّليـه بحيثُ الثلـجُ يغمرِني دفءَ «الكـوانين»، أو عطر «التشـارين»

□ □ □

58 يـا دجلةَ الخيرِ : يـا من ظـلَّ طـائفُها عن كـل مـا جَلَتِ الأَحـلام يُلهيني
59 لـو تعلمين بـأطيـافي ووحشتِهـا وددتِ مثلي لَـوَ أنَّ النـومَ يجفـوني
60 أجسُّ يقظـانَ أطرافي أعـالجهـا ممـا تحرّقت في نـومي بـأتُـون
61 وأستريـح إلى كـوبٍ يُطَمئِنُني أن ليس مـا فيـه مِن مـاءٍ بغسلين
62 وأَلمِسُ الجُـدُرَ الـدكنـاءَ تخبرني أنْ لستُ في مَهْمَـهٍ بـالغيـل مسكـون
63 يـا دجلـةَ الخيرِ : خلِّيني ومـا قَسَمَتْ لي المقـاديرُ من لـدغ الثعـابين
64 الطـالحـاتُ فمـا يبعثْنَ صـالحـةً ولا يُبعثْرْنَ إلاَّ كـلَّ مـأفـون
65 والراهنـاتُ بجسمي يَنْتَبِشن بـه نبشَ الهـوام ضريحـاً كـلَّ مـدفـون

□ □ □

66 واهـاً لنفسيَ من جمـعِ النقيضِ بهـا نقيضَـه جمْـعَ تحريـكٍ وتسكين
67 جنبـاً إلى جنب آلامٍ أُقطِّفُهـا قَطْفَ الجيـاع جَنى اللّـذّات يـزهـوني
68 وأركبُ الهـوْلَ في ريعـانِ مـامنَـةٍ حبُّ الحيـاةِ بحبِّ المـوتِ يُغريني
69 مـا إن أُبـالي أصـابـاً درَّ أم عسـلاً مريِّ أراه على العـلاَّتِ يرضيني
70 غُـولاً تسنَّمتُ لم أسـألْ أكـارعَـه إلى الهُـوَى، أمْ على الـواحـات ترميني
71 ومـا البُطـولاتُ إعجـازٌ وإنْ قنِعت نفسُ الجبـانِ عن العليـاء بـالهُـون
72 وإنَّمـا هي صفـوٌ منْ مُمـارَسَـةٍ للطـارئـاتِ، وإمعَـانٍ، وتمرينِ
73 لا يُـولَـدُ المَرءُ لا هِرّاً ولا سَبُعـاً لكن عصـارةَ تجريبٍ وتلقينِ

□ □ □

74 يـا دجلـةَ الخيرِ : كم معنىً مـزجتَ لـه دمي بلحمي في أحلى المـواعينِ
75 الفيتُـه فَرْطَ مـا ألـوى اللـواةُ بـه يشكـو الأمرَّينِ من عَسْفٍ ومن هُـون
76 أجرَّه الشـوكَ ألفـاظٌ مُرصَّفـةٌ أجرَّهـا الشـوكَ سجعٌ شِبـهُ مـوزون

77 سَهرتُ ليلَ «أخي ذبيان» أحضنُه ... حَضْنَ الرواضِعِ بين العتِّ واللينِ

78 أُعيدُ من خَلقه نحتاً وخَضْخَضَةً ... والنجمُ يَعْجَب من تلك التمارينِ

79 حتَّى إذا آضَ ريَّان الصبا غَضِراً ... مهوى قلوبِ الحسانِ الخرَّدِ العِينِ

80 أتاح لي سُمَّ حيَّاتٍ مُرقَّطةٍ ... تَدبُّ في حمإٍ بالحقد مَسْنُونِ

81 فهل بحسبِ الليالي من صدى ألمي ... إني مَضيغةُ أنيابِ السراحين

82 الآكلين بلحمي سُمَّ أغربةٍ ... وغُصَّةٌ في حلاقين الشواهينِ

83 والساترينَ بشتمي عُرْيَ سوأتِهم ... كخَصْفِ حوَّاء دوحَ التُوتِ والتينِ

84 والعائشينَ على الأهواء مُنزلةً ... على بيانٍ بلا هَديٍ وتبيينِ

85 والميِّتينَ، وقد هيضت ضمائرهُم ... بواخزٍ معهم في القبر مدفونِ

□□□

86 صنَّاجةَ الأدبِ الغالي، وكم حِقَبٍ ... بها المواهبُ سيمَت سَوْمَ مغبونِ

87 ومُنْزِلَ السوَرِ البتراء لاعِنةً ... مَنْ لم يكن قبلها يوماً بملعونِ

88 جوزيتَ عنها بما أنت الصليُّ به ... هذا لَعمري عطاءٌ غيرُ ممنونِ !!

89 ماذا سوى مثلِ ما لاقيتَ تأمُلُهُ ... شمُّ العرانين من جُدْع العرانينِ

90 حامي الظعائن لا حمدٌ ولا مِقةٌ ... وقد يكون عزاءً حمدُ مظعونِ

91 لمن ؟ وفيمَ ؟ وعمَّن أنت محتمِلٌ ... ثِقْلَ الديَّات من الابكار والعُونِ

□□□

92 ويا زعيماً بأن لم يأته خبرٌ ... عمَّا يُنشَّرُ من تلك الدواوين

93 لك العمى ومتى احتجَّتْ بأن قَعَدَتْ ... عن الموازينِ أربابُ الموازينِ

94 بل قد مَشَتْ لكَ كالأصباحِ عابقةً ... وأنت تحذرها حذرَ الطواعينِ

95 كفرتُ بالعلم صِفْرَ القلب تحمله ... للبيع في السوق أشباهُ البراذينِ

96 كانت عباقرةُ الدنيا وقادتُها ... تأتي المورّقَ في أقصى الدكاكينِ

97 تلمُّ ما قد عسى أن فات شاردُهُ ... عنها، ولو كان في غُيَّابة الصين

98 لهفي على أُمَّةٍ غاض الضميرُ بها ... من مدَّعي العلمِ، والآداب والدينِ

99 موتى الضمائرِ تُعطي المَيْتَ دمعَتَها ... وتستعينُ على حيٍّ بسكِّينِ

100 لا بُدَّ معجلةً كفُّ الخراب به ... بيتٌ يقوم على هذي الأساطينِ

□□□

101 جُبْ أُربُعَ النقد، واسألْ عن ملاحمها ... فهل ترى من نبيغٍ غيرِ مطعونِ
102 وقِفْ بحيثُ ذوو النَّزْعِ الأخير بها ... وزُرْ قُبورَ الضحايا والقرابينِ
103 ترَ الفطاحلَ في قتلٍ على عَمَدٍ ... همُ الفطاحلُ في صوغ التآبينِ
104 مِن ناكرٍ عَلَماً تُهدى الغواة به ... حتى كأن لم يكن في الكاف والنونِ
105 أو قارنٍ باسمه خُبثاً وملأمةً ... مَن ليس يوماً بضبْعَيْهِ بمقرونِ
106 تشفياً : إنَّ لمحَ الفكر منطلقاً ... قذىً بعين دعيٍّ الفكر مأفونِ
107 عادى المعاجمَ وَغْدٌ يستهين بها ... يُحصي بها «أبجدياتٍ» ويعدوني
108 شلَّت يداك وخاست ريشةٌ غفلت ... عن البلابل في رسم السعادينِ

□ □ □

109 يا دجلةَ الخير : ردّتني صنيعتَها ... خوالجٌ هُنَّ من صنعي وتكويني
110 إن المصائبَ طوعاً أو كراهيةً ... أعَدْنَ نَخْتِي، كما أبدَعْنَ تَلويني
111 أرينني أنَّ عندي من شوافِعِها ... إذا تباهى زكيٌّ ما يزكّيني
112 وجَبَّ شتّى مقاييسٍ أخذتُ بها ... مقياسُ صبرٍ على ضُرٍّ وتوطينِ
113 وراح فضلُ الذي يبغي مباهلتي ... نعمى تعنّيه، من بؤسي تعنّيني

□ □ □

114 يا دجلةَ الخيرِ : شكوى أمْرُها عجبٌ ... إنَّ الذي جئتَ أشكو منه يشكوني
115 ماذا صنعتُ بنفسي قد أحَقْتُ بها ... ما لم يُحقْهُ بـ«روما» عسفُ «نيرونِ»
116 ألزمتها الجِدَّ حيثُ الناسُ هازلةٌ ... والهزلَ في موقفٍ بالجِدِّ مقرونِ
117 وسُمْتُها الخسفَ أعدى ما تكونُ له ... وأمنعُ الخسفَ حتى من يعاديني
118 ورحتُ أظمي وأسقي من دمي زُمراً ... راحت تُسقي أخا لؤمٍ وتُظميني
119 وقلتُ بالزهدِ أدري أنّه عَنَتٌ ... لا الزهدُ دأبي، ولا الإمساك من ديني
120 خرطَ القتاد أمنّيها وقد خُلقتْ ... كيما تنامَ على وردٍ ونسرينِ
121 حراجةٌ لو يُرى حمدٌ يرافقها ... هانتْ وقد يُدرّى خطبٌ بتهوينِ
122 لكنْ رأيتُ سِمَاتِ الخيرِ ضائعةً ... في الشرِّ كاللثغِ بين السينِ والشينِ
123 ما أضيعَ الماسَ مصنوعاً ومنطبِعاً ... حتى لدى أهلِ تمييزٍ وتثمينِ

□ □ □

124 يا دجلةَ الخيرِ : هل أبصرتِ بارقةً   ألقت بلمحٍ على شطّيكِ مظنونِ

125 تلكمْ هي العمرُ ومضٌ من سَنى عدمٍ   ينصبُّ في عدمٍ في الغيبِ مكنونِ

126 يا دجلةَ الخيرِ : هل في الشكِّ منجلياً   حقيقةً دون تلميحٍ وتخمين ؟

127 أم خولطت فيه أوهامٌ وأخيلةٌ   كما تخالطت الألوان في الجون

128 أكاد أخرج من جلدي إذا اضطربت   هواجسٌ بين إيقانٍ وتظنين

129 أقول لو كنزُ قارونٍ وقد علمتْ   كفايَ أن ليس يَجدي كنزُ قارون

130 أقول : ما كنزُ قارون، فيدمَغُني   أنَّ الخصاصةَ من بعض السراطين

131 أقول : ليت كفافاً والكفافُ به   رَحبُ الحياة، وأقوات المساجين

132 أقولهنَّ وعندي علمُ ذي ثقةٍ   أنْ ليس يُؤخذ علمٌ بالأظانين

133 وإنّما هي نفسٌ همٌّ صاحبها   أن لا تُصدّقَ مدحوضَ البراهين

134 لم يوهبِ الفكرُ قانوناً يُحصّنه   من الظنون، ومن سُخفِ القوانين

□ □ □

135 يا نازحَ الدارِ ناغِ العُودَ ثانيةً   وجُسَّ أوتارهُ بالرِفْقِ واللين

136 لعلَّ نجوى تُداوي حرَّ أفئدةٍ   فيها الحزازاتُ تغلي كالبراكين

137 وعلَّ عقبى مناغاةٍ مُخفِّفةٌ   حمّى عناترِ «صفين» و«حطين»

138 ويا صدى ذكرياتٍ يستثرن دمي   بهِزّةٍ جمّةِ الألوان تعروني

139 أشكو المرارةَ من إعناتِ جامحةٍ   منها إلى سمحةٍ برٍّ فتشكيني

140 مثلَ الضرائرِ هذي لا تطاوعني   فأستريحُ إلى هذي فتؤويني

□ □ □

141 ويا مَقيلاً على غربيِّها أبداً   ذكراهُ تعطِفُ من عودي وتَلويني

142 عُشٌّ الأهازيجِ من سَجعي يُردِّدها   سجعُ الحَمامِ وترجيعُ الطواحينِ

143 وسِدْرةٌ نبعُها خضْدٌ، وساقيةٌ   وباسقُ النخلِ معقوفُ العراجينِ

144 ومُسْتَدقٌّ صخورٍ من مآبرها   رؤىً تَظَلُّ على الحالينِ تُشجيني

145 من أنملِ الغِيدِ في حسنٍ تُتمِّمه   فإنْ تعرَّتْ فمن أنيابِ تنّينِ

146 يا مجمعَ الشملِ من صحبٍ فُجعتُ به   وآخرٍ رُحْتُ أبلوه ويبلوني

147 ويا نسائمَ إصباحٍ تصفِّقُ لي   ندى الغصون بليلاتٍ وتَسقيني

148 ويا رؤى أُصُلٍ نشوى تراوحني   ويا سنا شفقٍ حلوٍ يُغاديني

149 ويا مَداحةَ رملٍ في مَخاضتها — راحت أُصيبيةٌ تلهو فتُلهيني
150 وضجَّةٌ من عصافيرٍ بها فَزِعٌ — على أكِنَّتِها بين الأفانينِ
151 ومنطقٌ ليس بالفصحى فتفهمُه — يوماً وما هو من حسٍّ بملحونِ
152 وأنت يا دجلة الخيرات سِغْليةٌ — قرعاء نافجةُ الحضنينِ تعلوني
153 لا ضيرَ كلٌّ أخي عُشٍّ مفارقُه — وأيُّ عُشٍّ من البازي بمأمون !

□□□

154 ويَا ضجيعيْ كرىً أعمى يلفُّهما — لفَّ الحبيبين في مطمورةٍ دُونِ
155 حسبي وحسبُكما من فرقةٍ وجوىً — بلاعجٍ ضَرِمٍ كالجمْرِ يَكْويني
156 لم أغْدُ أبوابَ ستينٍ، وأحسبني — هِمّاً وقفتُ على أبواب تسعينِ
157 يا صاحبيَّ إذا أبصرت طيفكما — يمشي إليَّ على مَهلٍ يحييني
158 أطبقتُ جَفناً على جَفَنٍ لأبصُرَه — حتى كأنَّ بريقَ الموتِ يُعشيني
159 إنّي شَمِمتُ ثرىً عفناً يضمُّكما — وفي لُهاثيَ منه عِطْرُ «دارين»
160 بنوةً وإخاءً حلفَ ذي ولَعٍ — بتربةٍ في الغد الداني تغطيني
161 لقد وَدِدْتُ وأسرابَ المنى خُدع — لو تَسلمان وأنَّ الموت يطويني
162 قد مِتُّ سبعينَ موتاً بعد موتِكُما — يا ذلَّ من يشتري موتاً بسبعينِ
163 لم أقوَ صبراً على شجوٍ يرمِّضُني — حرَّانَ في قفصِ الأضلاعِ مسجونِ
164 تصعّدتْ آهِ من تلقاء فطرتها — وأردفت آهةٌ أُخرى بآمينِ
165 ودبَّ في القلبِ من تامورهِ ضرمٌ — ما أنفكُّ يُثلج صدري حين يُصليني

فهـرس الجـزء الأول

تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أطروحة، أي مقترحاً يسعى لإعادة بناء الشعر العربي الحديث، من حيث بنياته وابْدَالاتها. لهذا المقترح أسسُه النّظرية وأدواته المنهجية. بها يحتمي ويرحل. وهو مقترح أيضاً في شرائط اجتماعية وتاريخية تعصف بالقناعات الكسولة، كما تعصف في الآن ذاته بأسئلة الثقافة العربية الحديثة وأجوبتها معاً. والشعر العربي الحديث مركز مُعلن أم محجوب لهذه العاصفة، من جهات متعددة تقتحم مَسْكَنَهُ الذي انقضى على بنائه قرن أو يزيد.

والمقترح ذو همٍّ معرفيٍّ، له النظري الذي يخترقه التحليل النّصي. وللنظري سَفَرٌ متقطّع أو متواصل عبر التأملات والتنظيرات القديمة والحديثة، من عربية وغير عربية، مادام الإلغاء يترك المتعاليات الضمنية والصريحة متحكمة في القراءات السائدة التي يتمنّعُ عليها السعرُ العربيُّ الحديثُ، كما يتمنّعُ على كل قراءة يستحوذُ عليها تقديسُ النظريات الحديثة أو التوفيقُ بينها وبين القديمة، فضلاً عن استمرار نسيان أوضاع الحداثة في شعريات ذات سلطة عريقة، كالصينية واليابانية والفارسية والهندية، وهي المفيدة بدورها في إضاءة أسئلة الحداثة الشعرية العربية وعلاقتها بنموذج الحداثة ومآله في أروبا وأميريكا. ينضاف إلى النّظريّ حضور المحيط الشعري في هذه الدراسة. وهو الممثّل له بالمغرب، بعد أن انحصرت الدراسات العامة عن الشعر العربي الحديث في المركز الشعري (مصر، العراق، سوريا، لبنان) مشرقاً ومغرباً. مما أكسب المركز الشعري سلطةَ تعْيين الحقيقة وتوزيع الوظائف. ويظل المحيط الشعري (المغرب وغيره) لا مفكّراً فيه. بهذا الحضور يتسع المقترح، وتخط الدائرة انفتاحها الرحيم. ويكون حضور المغرب في هذه الدراسة إمضاءاً لسؤال شعريٍّ لم نواجهه بعد.

□ □ □

تأتلف الدراسة في كتاب من أربعة أجزاء، هذا أوّلها. و هو يشمل مقدمة نظرية موسعة حول الشعر العربي الحديث و الشعرية ثم يليها القسمُ الخاص بالتقليدية، و فيه يتسع التناوُل لعناصر و بنيات نصية من خلال أربعة شعراء هم محمود سامي البارودي (مصر) و أحمد شوقي (مصر) و محمد بن إبراهيم (المغرب) و محمد مهدي الجواهري (العراق). بهذا الجزء الأول تنفتح قراءة الشعر العربي الحديث و أوضاع الحداثة على مغامرة النقد و السؤال، و به يتهيّأ القارئ لمتابعة الرحلة مع الأجزاء الثلاثة الأخرى المستقلة بالرومانسية العربية، و الشعر المعاصر، و التفريعات الملازمة لتنظيرات الحداثة و مساءلتها.